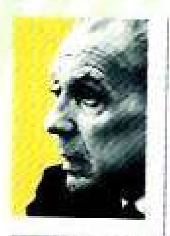
بيت حافل بالمجانين

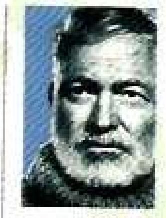
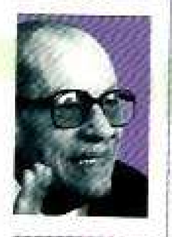
حوارات «باريس رفيو» مع:

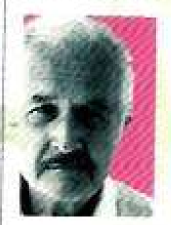
همنجواي ▪ ميلر ▪ بورخيس

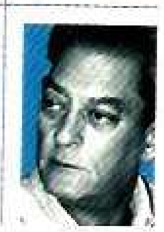
فوينتس ▪ كونديرا ▪ محفوظ

أوستر ▪ سونتاج ▪ إكو






ترجمة وتقديم: أحمد شافعي




mohamed khatab

بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو مع:
همنجواى ـ ميلر ـ بورخيس ـ فوينتس كونديرا ـ
محفوظ ـ أوستر ـ سونتاج ـ إكو/ ترجمة وتقديم:
أحمد شافعى. ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ٢٠١٥ .

٢٧٦ص؛ ٢٠ سم،

تدمك ٢ ٠٥٢٢ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ الحوار الأدبى.

أ ـ شافعى، أحمد (مترجم ومقدم)

رقم الإيداع بدار الكتب ٢١١٩١/ ٢٠١٥

I. S. B. N 978 - 977 - 91 - 0522 - 2

ديوى ٨٠٨,٨٠٢٦

بيت حافل بالمجانين

حوارات باريس رفيو مع:
همنجواى ـ ميلر ـ بورخيس ـ
فوينتس ـ كونديرا ـ محفوظ ـ
أوستر ـ سونتاج ـ إكو

ترجمة وتقديم

أحمد شافعى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٥

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

د. هيثم الحاج على

اسم الكتاب : بيت حافل بالمجانين

ترجمة وتقديم : أحمد شافعى

الإخراج الفنى : مادلين أيوب فرج

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

www.gebo.gov.eg

email:info@gebo.gov.eg

مقدمة المترجم

تأسست مجلة دى باريس رفيو سنة ١٩٥٣ على أيدى كل من هارولد هيومز وبيتر ماتيسين وجورج بلمتون (الذى رأس تحريرها حتى وفاته سنة ٢٠٠٣). وكانت مهمتها التحريرية بالغة البساطة، عرضها وليم ستايرن فى رسالة نشرت فى العدد الأول قال فيها:

"عزيزى القارئ، دى باريس رفيو ترجو أن تركّز على الإبداع - القصصى والشعرى - دون أن تستثنى النقد، فهى تضع نصب عينيها أن تزيح النقد من مكانه المسيطر الذى يحتله فى أغلب المجلات الأدبية، لتضعه فى موضعه الذى ينتمى إليه، أى أن يكون فى موضع قريب من خلفية الكتاب".

غير أن النقد فى واقع الأمر، وكما تشير المجلة نفسها فى موقعها الإلكترونى، لم يحتل مكانه هذا ولا المكان المسيطر، فـ "بالإضافة إلى التركيز على الإبداع، وجد المحررون المؤسسون بديلا للنقد - هو أن يتيحوا للكتّاب أنفسهم فرصة للحديث عن أعمالهم. فكانت سلسلة حوارات «كتاب يعملون» بمثابة فرصة نادرة

تتيح للكتّاب مناقشة حياتهم وفنهم بإسهاب بما يجعل هذه الحوارات من بين البورتريهات الأدبية الأشد دلالةً وكشفًا وإيحاءً".

* * *

لا أذكر بالضبط متى عرفت لأول مرة بحوارات "دى باريس رفيو"، ولكننى أذكر جيدًا أننى اقتنيت فى عام ٢٠٠٧ كتابًا حديث الصدور بعنوان "حوارات باريس رفيو ٢". لم يعن لى هذا أن هناك جزءًا أولاً وحسب، بل وأن هناك أجزاء كثيرة أخرى ينبغى أن تكون موجودة «هناك فيما أعلم أربعة أجزاء من هذه الحوارات». فالمجلة التى تصدر منذ قرابة ستين عامًا لم تصدر مرة بدون حوار أو أكثر، مع روائى أو شاعر أو ناقد، وهى لا تصدر تحت عنوان "كتاب يعملون" بل تحت عناوين هى "فن القص" و"فن الشعر" و"فن النقد" وفى بعض الأحيان تحت عناوين أخرى مثل "فن الصحافة" و"فن الكتابة غير الأدبية".

كان هذا الكتاب ملاذًا حقيقيًا، لا أزعم أنى قرأته، بمعنى أن أكون مررت على سطوره وكلماته ابتداء من مقدمة أورهان باموق (التى تجدون ترجمة لها بعد هذه السطور) وحتى آخر حوار من الحوارات المنشورة فيه. فالذى حدث أنى قرأت بمجرد أن اشتريت الكتاب حوارات ماركيز وفيليب لاركن وأليس مونرو وفوكنر وروبرت لويل، وظننت الأمر انتهى. فمالى أنا وروائى مثل ستيفن كينج؟ أو ناقد مثل هارولد بلوم؟ أو غيرهما ممن ليست لى علاقة حقيقية بهم كقارئ. ثم تبيّن أن الأمر لم ينته إطلاقًا. فقد كنت أجد بعد ذلك متعة

حقيقية فى أن أفتح الكتاب كل حين على أى من صفحاته، فأقرأ، وإذا بالذى أقرؤه يوجّه يومى، فإما أنى أنطلق منه باحثًا عن قصيدة، أو قصة، أو أتصل بصديق متوقعًا أن تكون عنده أعمال فلان، ولم يكن ما أبحث عنه عملاً للكاتب موضوع الحوار دائمًا، بل إنه كثيرًا ما كان عملاً لغيره، قرأه فأثار إعجابه أو ضيقه، أو أثّر فيه على أى نحو من الأنحاء، أو قال فيه قولاً أثار بى فضولاً إليه.

بقيت لهذا الكتاب قارئًا وحسب، لم أفكر فى ترجمته قط. لسبب بسيط يتعلق بعاداتى الخاصة فى الترجمة. ذلك أننى كنت ولا أزال أميل إلى الترجمة من نسخ رقمية - لا ورقية - يسهل وضعها فى ملف على الكمبيوتر، ومن ثم يسهل العمل عليها بالاستعانة بالمعاجم الإلكترونية، وبالإنترنت وما فيه من موسوعات ومصادر تجعل الترجمة اليوم أسهل بكثير وأكثر إمتاعًا لا مما كانت عليه قبل عشرات السنين، بل مما كانت عليه قبل مجرد عشر سنوات فقط.

ولم تكن حوارات باريس رفيو متاحة على الإنترنت. فالمجلة كانت حتى وقت قريب واحدة من المجلات الضنينة بموادها، التى لا تعد موقعها الإلكترونى إلا مساحة إعلانية، ثم تغيّر كل شىء قبل سنوات قليلة عندما تولى "لورين شتاين" رئاسة تحريرها، واتخذ قرارًا بإتاحة كنز الحوارات بالكامل لمستخدمى الإنترنت، وصار الآن بوسع من يشاء أن يدخل إلى الموقع فيبحث عن كاتبه المفضل، ليجد له حوارًا لن يقل - إلا نادرًا - عن ثلاثة آلاف كلمة، بل سيصل فى بعض الحالات (كحالة بورخيس مثلاً) إلى قرابة خمسة عشر ألف كلمة. وأنا حينما أدعو كل قارئ إلى البحث فى هذا الموقع عن كاتبه

المفضل فأنا لا أبالغ. لأننى فى حقيقة الأمر لا أكاد أعرف كاتبًا أساسيًا فى العالم لم تشمله هذه السلسلة الحوارية المتميزة.

حينما أتيحت هذه الحوارات إلكترونيًا، لم أصدق نفسى. تصورت أن ثمة خطأ ما، وأنهم سيسارعون إلى تصحيحه، وأن هذه الحوارات لن تبقى مشاعًا هكذا إلى الأبد. فسارعت بدورى أنسخ منها ما أستطيع. وأحسب أن بعض هذه الحوارات موجود لدى فى أكثر من نسخة. احتجت بالفعل وقتًا لا بأس به قبل أن أقرر ما الذى سوف أفعله بهذا الكنز الذى بت أمتلكه. ومثلما لم أقرأ من الكتاب الورقى إلا حوارات كتابى المفضلين، اتبعت فى الترجمة مثل هذه السياسة بالضبط. فبدأت بحوارات الشعراء الأمريكيين تشارلز سيميك، وجيمس تيت، وبيلى كولنز، ثم شرعت فى ترجمة حوارى إزرا باوند وتى إس إليوت (ولعلى أكملهما قريبًا)، ثم عرجت على الروائيين، فترجمت حوارات مع كونديرا ومحفوظ وبول أوستر وإكو همنجواى وميلر وفوينتس وبورخيس، ولعلى ترجمت حوارات أخرى لكنها تائهة فى غابة الكمبيوتر لا أملك إليها سبيلاً، كما أظننى ترجمت مقتطفات من حوارات أخرى لسبب أو لآخر. وهكذا، بنزق القارئ تعاملت مع هذه الحوارات، وما كان أجدرها منذ البداية بجهد المترجم وجلده.

* * *

لا أعرف ماذا فى الحوار يجعله حبيبًا هكذا إلى نفوس القراء! لا أعرف سر تلك اللهفة التى تجعل بعضنا - على الأقل - يقبلون على قراءة حوارات يعرفون مسبقًا أنهم قرءوا مضامينها فى

شهادات ومقالات ومصادر أخرى. يمكننى القول شخصيًا إن حوارى همنجواى ومحفوظ لم يضيفا لى جديدًا يذكر عن الكاتبين الكبيرين، ولكن ذلك لم يقلل مطلقًا من استمتاعى بترجمتهما، وقراءتهما مرات عديدة سواء أثناء تجهيزهما للنشر الصحفى أو للنشر فى هذا الكتاب أو لغير سبب واضح. شيء ما فى "الحوار" يجعل المجلات الأدبية والملاحق الثقافية ترحب بنشره واثقة أنها بذلك تلبى مطلبًا ثابتًا من قرائها. شيء ما فيه يجعل المترجم لا يشعر بعبء ترجمته مهما طال. فما الذى يحدث فعلاً حينما تقرأ حوارًا أو تترجمه؟ الأمر أقرب كثيرًا إلى استراقك السمع إلى راكبين فى طائرة أو قطار. ليس من المتوقع أن تصادف هامشًا فى حديثهما يقطع تدفق المتعة والمعرفة السلسة. ليس واردًا أن توقفهما أثناء الكلام فتضع ورقة فى هذا الموضع لتعود من بعد فتكمل الاستماع. إنه حوار، مجرد حوار، ليس عليك أن تعامله معاملتك للنصوص والكتابات الثقيلة. هما مجرد اثنين يتكلمان، تقريبًا كما يتكلم الناس فى المسلسل والتوك شو، والعياذ بالله من كليهما.

* * *

غير أن حوارات باريس رفيو ليست من هذا المستوى بالضبط. وأنا الآن لا أتكلم عن الحوارات المنشورة هنا بل عن مجمل ما قرأت من هذه الحوارات. فمن الكتّاب من ضرب فكرة الحوار فى مقتل، حينما أصر على ألا يجيب الأسئلة شفاهة بل يكتب إجاباته ويسلمها للمحاور فى مظروف مغلق (نابوكوف فعل هذا)، ومنهم من

أصر على أن يتم إجراء حواره عبر البريد (فيليب لاركن)، ومنهم من أصر على الإجابة كتابة فى حضور المحاور على أن يقوم هو والمحاور من بعد بعملية قص ولصق فعلية باستخدام المقص والصمغ (كونديرا). ولكن أمثال هذه التماحيك وإن أفقدت الحوار عفويته المرجوة، وبعضًا من رشاقة الارتجال، تضيف إليه أن يكون فى الأخير مرجعًا معتمدًا من الكاتب، وهذا ينطبق على كثير من حوارات باريس رفيو، فالمجلة فيما يقول "جيمس أطلس" فى مقاله "فن الحوار"، نيويورك تايمز، ٩ يوليو ٢٠١١ - لا ترحب فحسب بأن يراجع الكتاب حواراتهم، بل تشجعهم على ذلك.

* * *

لقد كان أول سؤال وجهته "دى باريس رفيو" للروائى اليابانى "كنزابورو أويه" فى حوارها معه - وهو غير منشور هنا - عما إذا كان محاورًا جيدًا.

كان "أويه" قد أجرى فى صدر شبابه عددًا من الحوارات مع شخصيات فى قامة الزعيم الصينى ماو والفيلسوف الفرنسى سارتر، لكنه قال "لا، لا، لا". ثم إنه أضاف ما يعد تعريفه الخاص للمحاور الجيد، قال "إن المحاور الجيد هو الذى يكشف عن شىء لم يسبق أن قاله ضيفه من قبل. ولا أعتقد أن لدىّ القدرة على أن أكون محاورًا جيدًا، لأننى لم أقدر يومًا على استخراج شىء جديد".

استخراج إذن! نفس الكلمة المستخدمة مع الذهب والنفط. هكذا الكاتب إذن بالنسبة لمحاوره، حقل للتنقيب! غير أن الأمر يبدو أيسر

كثيراً من ذلك. صحيح أن هناك صعوبات أكيدة فى استخلاص كلام من كاتب مثل همنجواى كلما تعلق الأمر بالصنعة، أو من نجيب محفوظ كلما تعلق الأمر بالحياة الشخصية، ولكن المحاور ليس بحاجة إلى فؤوس وأرفاش، ولا مثاقب يلج بها الصخر، هو بحاجة إلى أن يلمَّ بعالم ضيفه وكتاباته، أن يشعر هو نفسه بشىء من الفضول تجاه أمور بعينها فى حياته أو فى رواياته، أن يكنّ لهذا الكاتب حبّا على ألا يسمح له أن يكون انبهارًا أعمى. ليس المحاور بحاجة إلى كثير جداً من العنت ليستخلص لنا الذهب، فهذا ليس كامنًا فحسب فى أغوار بعيدة من الكاتب، بل هناك منه ما هو قريب، ما يظهر بمجرد أن يجلس اثنان للكلام. لذلك أخشى كثيراً أن يقرأ هذا الكتاب فلا يرى فيه إلا همنجواى ومحفوظ وكونديرا وأوستر وإكو وميلر وفوينتس وبورخيس. هناك أولئك الذين حاوروهم.

لقد تعلمت من كثرة ما قرأت من حوارات باريس رفيو أن دونالد هول الشاب الذى يجرى حوارًا مع إليوت ومع باوند سيصبح بعد مجرد عقود قليلة ضيفًا، شاعرًا كبيرًا يتكلم فى فن الشعر، يحاوره شاب من يدرى ما الذى سيكونه بعد بضع سنين. وكثيرة هى هذه الحالات فى حوارات باريس رفيو، أن ينتقل المحاور ليجلس فى الجانب الآخر من المسجل، لذلك أتمنى عليكم ألا تمر عيونكم بسرعة على الأسئلة، متعجلةً الوصول للإجابات.

أحمد شافعى

تدفعنا الشياطين [1]

أورهان باموق

عندما قرأت فوكنر فى مجلة باريس ريفيو للمرة الأولى فى إسطنبول عام ١٩٧٧، انتابنى التيه، كما لو كنت عثرت على نص مقدس. كنت فى الخامسة والعشرين من عمرى، أعيش مع أمى فى شقة مطلة على البوسفور، جالسًا فى غرفة خلفية، محاطًا بالكتب، أدخن بلا انقطاع، فيما أجاهد كى أنتهى من روايتى الأولى. فكتابة المرء لروايته الأولى لا تقتضى فحسب أن يتعلم المرء كيف يحكى حكايته وكأنها حكاية شخص آخر. إنها أمر يتعلق فى الوقت نفسه بأن يصبح المرء شخصًا يستطيع أن يتخيل رواية من بدايتها إلى منتهاها بطريقة متزنة، وأن يكون شخصًا يستطيع أن يعبر عن حلمه بكلمات وجمل. ولكى أصبح روائيًا، تركت كلية العمارة وأغلقت على نفسى فى البيت. أى نوع من البشر ينبغى علىَّ الآن أن أكون؟

---

(١) هذه مقدمة كتاب صدر فى عام ٢٠٠٧ بعنوان "حوارات دى باريس رفيو٢"، وقد نشرت هذه المقدمة أيضًا فى صحيفة الجارديان البريطانية فى ٢٧ أكتوبر ٢٠٠٧. والمقدمة مترجمة من التركية إلى الإنجليزية بقلم مورين فريلى.

المحاور: كيف يصبح المرء روائياً جاداً؟

فوكنر: تسعة وتسعون بالمائة من الموهبة ... تسعة وتسعون بالمائة من النظام ... تسعة وتسعون بالمائة من العمل. عليه ألا يشعر أبداً بالرضا عما يفعل. فالعمل لا يصل أبداً إلى الجودة التى يمكن أن يكون عليها. لا تكف عن الحلم، واطمح إلى أعلى مما تحسب أنك قادر على تحقيقه. لا تقصر اهتمامك على أن تبز معاصريك أو أسلافك. حاول أن تتفوق على نفسك. الفنان خالق، لكنه خالق تدفعه الشياطين. وهو لا يعرف لماذا اختارته الشياطين هو بالذات، وهو دائم الانشغال عن التساؤل عن سر ذلك. هو لا أخلاقى مطلقًا، بمعنى أنه يسطو أو يستعير أو يتسول أو يسرق من أى شخص لكى يكتمل العمل... وليس من مسئولية للكاتب إلا التى تجاه فنه.

كان فى قراءة هذه الكلمات عزاء حقيقى فى بلد تعلو فيه مطالب المجتمع على ما سواها. وعملت على أن تجيئنى فى إسطنبول حوارات دى باريس ريفيو التى صدرت عن دار بنجوين فى أجزاء مستقلة، وأخذت أقرأ بتركيز واستمتاع. ويومًا بعد يوم، صرت أفرض على نفسى نظام عمل يجلسنى إلى الطاولة طوال النهار، ناعمًا بعبق الورق والقلم فى غرفة ليس فيها سواى، وتلك عادات لن أتخلص منها بعد ذلك أبداً. كنت أكتب روايتى الأولى "جودت بيك وأبناؤه". رواية من ستمائة صفحة سوف تستغرق منى أربع سنوات لإكمالها. ومع كل وقفة كنت أنهض من أمام الطاولة وألقى نفسى بيأس على الديوان فى الغرفة المعبأة بالدخان، وأعود من جديد إلى قراءة تلك الحوارات مع فوكنر ونابوكوف ودوس

باسوس وهمنجواى وآبدايك محاولاً أن أسترد إيمانى بالكتابة، وأن أعثر مجددًا على دربى. فى البداية قرأت تلك الكتب حبًا فى كتب أولئك الكتاب، ورغبة فى أن أعرف أسرارهم، وأفهم كيف يبدعون عوالمهم الخيالية. ولكننى كنت أستمتع أيضًا بقراءة حوارات مع روائيين وشعراء لم أكن أعرف أسماءهم، ولا قرأت كتبهم.

لم تكن حوارات دى باريس ريفيو مرتبطة بكتاب معين أو عمل محدد يحرص الكتاب على الترويج له. بل لقد كان أولئك الكتاب متحققين بالفعل ولهم شهرة عالمية، وكانوا فى تلك الحوارات يتكلمون عن عاداتهم الكتابية، وأسرار صنعتهم، وأساليبهم فى الكتابة، ولحظات ضعفهم، ووسائلهم فى التغلب على المصاعب التى يواجهونها. وكنت بحاجة إلى التعلم من خبراتهم بأسرع طريقة ممكنة.

ومثلما اتخذت من كتبهم نماذج تحتذى، اعتمدت على عاداتهم المختلفة، ومخاوفهم، وغرائبهم، بل وأفعالهم البسيطة (من قبيل الإصرار على ألا تخلو المائدة من القهوة). وعلى مدى ثلاثة وثلاثين عاما حتى الآن، ظللت أكتب على ورق الرسم البيانى. فى بعض الأحيان أتصور أن السبب فى ذلك هو أن ورق الرسم البيانى يناسب طريقتى فى الكتابة ... فى أحايين أخرى أتصور أن السبب هو أننى عرفت فى تلك الأيام أن اثنين من كتابى المفضلين - هما توماس مان وجان بول سارتر - يستعملان هذا النوع من الورق.

لم أكن صديقًا لأى من الكتاب الأتراك فى جيلى، وزادتنى العزلة قلقًا على مستقبلى. وكلما كنت أجلس لقراءة تلك الحوارات،

تتبدد الوحدة. كنت اكتشفت أن ثمة آخرين يشعرون بمثل ما أشعر به، وأن المسافة بين ما كنت أشتهيه وما حققته مسافة طبيعية. وأن نفورى من الحياة اليومية المعتادة ليس علامة على علة تعترينى، بل دليل ذكاء، وأننى ينبغى أن أحافظ على العادات البسيطة الغريبة التى تؤجج جذوة خيالى وتعيننى على الكتابة.

أشعر أننى عرفت الكثير عن حرفة كتابة الروايات: كيف تتكون البذرة الأولى فى عقل الكاتب، وكيف يتم إنماؤها بحب، وكيف يتم تحويلها ـ أو عدم تحويلها مطلقًا ـ إلى حبكة. وفى بعض الأحيان، كان رد فعلى الغاضب على فكرة عن الرواية ترد فى هذه الحوارات سببًا فى تطويرى لأفكارى عن الرواية.

بعد أن قرأت فى شبابى رسائل فلوبير وقصص حياة أكثر من أحببت من الكتاب، اعتنقت أخلاقيات الحداثة الأدبية التى لا يمكن لكاتب أن يتملص منها: أن أكرس للفن نفسى دون أن أنتظر شيئًا فى المقابل، أن أجتنب الشهرة، والنجاح، والانتشار الرخيص، أن أحب الأدب لما ينطوى عليه من جمال. ولكننى عندما قرأت فوكنر وغيره من الكتاب، وعرفت كم يلتزمون بهذه المثل، وكيف يعبرون عن ذلك بلا مواربة، وجدت فى ذلك دفعة معنوية كبيرة إلى أعلى.

لقد كنت فى أوائل عهدى بالكتابة أعود إلى تلك الحوارات لأشد من عزمى. وبعد كل هذه السنين، تذكرنى إعادة قراءتها بآمال تلك الأيام البعيدة ومخاوفها. فثمة ثلاثون عامًا من هذه الحوارات تجسد لى ـ أكثر من أى شىء آخر ـ مباهج الأدب وإحباطاته.

● إرنست همنجواى

أفضل ما يكون الكاتب وهو فى حالة حب

حوار: چورچ بلتمون

(٢) نشر فى عدد ربيع ١٩٥٨.

إرنست همنجواى يكتب فى غرفة النوم فى بيته فى ضاحية هافانا فى سانفرانسيسكو دو باولا. لديه مكتب مجهز للعمل فى برج مربع يقع فى الركن الجنوبى الغربى من بيته، لكنه يفضل العمل فى غرفة نومه، ولا يصعد إلى غرفة البرج إلا إذا دفعته "الشخصيات" إلى الصعود إليها.

تقع غرفة النوم فى الطابق السفلى، متصلة بغرفة البيت الرئيسية. والباب القائم بين كلتا الغرفتين يبقى مواربًا، يمنعه من الانغلاق كتاب ضخم فيه تعداد لأنواع محركات الطائرات ووصف لها. غرفة النوم فسيحة، مشمسة، فيها شباكان إلى الشرق وإلى الجنوب، ومنهما يدخل نور النهار إلى ما بين الجدران البيضاء والأرضية ذات البلاطات الصفراء الباهتة.

تنقسم الغرفة إلى نصفين، والقاسم بينهما مجموعتان متواجهتان من أرفف الكتب بطول قامة رجل. يسيطر على أحد قسمى الغرفة سرير كبير تجانبه من الناحيتين منضدتا سرير فوق

كل واحد منهما كومة كتب عالية، وثمة شبشب ضخم وحذاء خفيف عند موضع القدمين. فى النصف الثانى من الغرفة مكتب هائل ومقعدان فى كل من ناحيتيه. وعلى سطح المكتب أكوام مرتبة من الأوراق، والبطاقات. ومن وراء المكتب فى أقصى الغرفة خزانة أنيقة يتدلى من فوقها جلد نمر. وبمحاذاة بقية الجدران تصطف أرفف بيضاء تفيض منها الكتب حتى الأرض، وأكوام من الصحف، ومجلات مصارعة الثيران، ورزم رسائل مربوطة بخيوط مطاطية.

فوق أحد أرفف الكتب المكدسة هذه، وبالتحديد، فوق رف الكتب الملاصق للشباك الشرقى والواقع على بعد ثلاثة أقدام أو نحو ذلك من سريره، ثمة "مكتب" همنجواى، عن جانب منه منطقة مساحتها قدم مربعة ممتلئة بالكتب، ومن الجانب الآخر جرائد وجرائد ومخطوطات وكتيبات. وفوق رف الكتب الأبيض هذا متسع لآلة كاتبة، ولوح خشبى للقراءة، وخمسة أقلام رصاص أو ستة، وثقالة أوراق من النحاس تمسك الأوراق أن تطير حينما تهب الريح من الشباك الشرقى.

من عادات الكتابة التى صاحبت همنجواى منذ البداية، أنه يكتب واقفًا. يقف، منتعلاً حذاءين واسعين فوق جلد الوعل القديم، بينما الآلة الكاتبة ولوحة القراءة على ارتفاع صدر فى مواجهته.

عندما يبدأ همنجواى مشروعًا جديدًا، يبدؤه بالقلم الرصاص، يكتب به على ورق الآلة الكاتبة الشفاف مستندًا إلى لوح القراءة. يحتفظ برزمة ورق من هذا النوع دائمًا فى صندوق إلى يسار آلته

الكاتبة، ويستخرج منها الورقة بعد الأخرى من تحت غطاء الصندوق المعدنى المكتوب عليه "هذه ليست بلا ثمن". يثبت الورقة مائلة فى لوح القراءة، يتكئ على اللوح بذراعه الأيسر، يثبت بيده الورقة، ثم يملؤها بخط يده، الذى ازداد مع السنين ضخامة، وطفولية، ونادرًا ما يلجأ إلى علامات الترقيم، ونادرًا ما يستخدم الحروف الكبيرة «فى بدايات أسماء الأعلام»، ولا يستخدم النقط فى نهايات الجمل، بل يضع علامة إكس. وعندما تكتمل الصفحة، يقلبها على وجهها ويضعها فى درج آخر موضوع على يمين الآلة الكاتبة.

ينتقل همنجواى إلى الآلة الكاتبة، ولا يرفع لوح القراءة إلا حين تصبح الكتابة سريعة، وحينما تصبح الكتابة - ولو بالنسبة له على الأقل - سهلة، كأن تكون على سبيل المثال حوارًا.

يحتفظ بمسار تقدمه اليومى - "لكى لا أخدع نفسى" - على لوحة ضخمة مأخوذة من ورقة مقواة وموضوعة على جدار أسفل أنف رأس غزال معلقة. الأرقام التى على اللوحة تمثل عدد الكلمات التى يكتبها يوميًا وتتفاوت: ٤٥٠، ٥٧٥، ٤٦٢، ١٢٥٠، رجوعًا إلى ٥١٢. الأرقام الأعلى تمثل الأيام التى يبذل فيها مزيدًا من الجهد لكى لا يشعر بالذنب فى اليوم التالى حينما يذهب للصيد فى الخليج.

همنجواى مخلص لعاداته، لا يستخدم المكتب المجهز بامتياز فى النصف الثانى من الغرفة. برغم أنه يوفر للكتابة مساحة أكبر، علاوة على أغراض عديدة فوقه: أوراق رسائل، دمية على شكل

أسد من التى تباع فى ملاهى برودواى الليلية، كيس صغير ممتلئ بأسنان الحيوانات، أصداف، قرن تيس، منحوتات خشبية لأسد وخرتيت وحمارين وحشيين وخنزير، وهذه المجموعة مصفوفة بانتظام فى صف على سطح المكتب، علاوة بالطبع على كتب بجانب المناضد متزاحمة فى نظام غير واضح، فهناك روايات وكتب فى التاريخ ومجاميع شعرية ومسرح ومقالات. نظرة عابرة على العناوين تبين مدى التنوع. فى الرف المواجه لركبة همنجواى وهو واقف يكتب على "مكتبه" كتاب فرجينيا وولف "القارئ العادى" وكتاب بين آيمز ويليمز "البيت المقسوم" وكتابه "القارئ المنحاز" ، وكتاب تشارلز آيه بيرد "الجمهورية"، وكتاب تارليه "نابليون وغزو روسيا"، وكتاب بيجى وود "إلى أى درجة تبدو شابًا"، وكتاب ألدن بروك "شكسبير ويد الصباغ" وكتاب بولدون "صيد إفريقى" وقصائد تى إس إليوت الكاملة، وكتابان عن سقوط الجنرال كاستر فى معركة القرن الكبير.

غير أن الغرفة ـ برغم هذه الفوضى التى يتصورها المرء للوهلة الأولى ـ تشى عند التمحيص أن صاحبها مرتب للغاية فى حقيقته لكنه لا يحتمل التخلص من شىء، لا سيما إن كان مرتبطًا به عاطفيًا. فوق أحد رفوف الكتب مجموعة من التذكارات: زرافة من الخرز الخشبى، سلحفاة صغيرة معدنية، نماذج ضئيلة لقطارات، سياراتان جيب، وجندول بندقى، ولعبة على شكل دب فى ظهره مفتاح، وقرد يحمل بوقين، وجيتارًا منمنمًا، ونموذج مصغر لطائرة

من البحرية الأمريكية (فيها إطار ناقص) جاثمة تستريح على حصيرة من القش. هى نوعية الأشياء المختلفة التى قد تجدها فى صندوق جذاء فوق خزانة ثياب صبى. ومع ذلك، واضح أن لهذه الأشياء قيمتها، شأنها شأن ثلاثة قرون لجاموس وحشى يحتفظ بها همنجواى فى غرفة نومه، فهذه قيمتها تنبع من أنه عند شرائها ساءت الأمور كثيرًا، ثم تحسنت وانتهت إلى خير ولذلك فـ "النظر إليها يبعث بداخلى البهجة" كما يقول همنجواى.

قد يقر همنجواى بمثل هذا النوع من الخرافات، ولكنه لا يحبذ الكلام عنها، إذ يشعر أن أى قيمة لهذه الأشياء قد تتبدد إن هو تكلم عنها. وله مثل هذه المواقف فيما يتعلق بالكتابة. فلمرات عديدة أثناء إجراء هذا الحوار كان يؤكد أنه لا ينبغى الإفراط فى التدقيق فى صنعة الكتابة "فبرغم أن للكتابة جانبها الصلب الذى لن يتضرر بالكلام عنه فإنها لها جانبًا آخر هش إن تكلمت عنه يتصدع البناء ولا يبقى بين يديك شىء".

نتيجة لذلك، وبرغم أنه متكلم بارع، وبرغم خفة دمه، وبرغم أن لديه ثروة مدهشة من المعارف فى كثير من المواضيع التى تثير اهتمامه، يصعب على همنجواى أن يتكلم عن الكتابة، لا لأن أفكاره عنها قليلة، بل لأن شعوره قوى بضرورة أن تبقى هذه الأفكار دونما إعلان، ولأن سؤاله عن الكتابة "يفزعه" (وأنا أستخدم أحد التعبيرات الأثيرة لديه) ويجعله يلوذ بحالة العجز عن الكلام. حتى أن كثيرًا من ردوده على هذا الحوار آثر أن يكتبها على لوح الكتابة.

ونبرة التذمر بين الحين والآخر فى إجاباته طوال هذا الحوار هى أيضًا جزء من شعوره القوى بأن الكتابة مسألة شخصية خاصة لا ينبغى أن يشهدها أحد إلى أن يكتمل العمل.

تفانيه هذا لفنه قد يتعارض مع شخصية همنجواى المقدام الهازل وفقًا للمفهوم العام. والواقع أن همنجواى - وهو شخص يجيد الاستمتاع بالدنيا . يتفانى تفانيه فى الفن مع كل شىء آخر يفعله، ويبدو عليه سمت الجدية البالغة، والرعب من عدم الدقة أو الخداع أو النقص أو عدم النضج.

وما من مكان يبدو فيه تفانيه فى الفن أكثر من الغرفة ذات البلاط الأصفر حيث يصحو فى الصباح المبكر فيقف فى تركيز تام فى مواجهة لوحة القراءة، ولا يتحرك إلا ليريح إحدى قدميه على حساب الأخرى، ويتعرق بغزارة كلما سار العمل على ما يرام، فى بهجة طفل، ويبتئس ويكتئب كلما غابت اللمسة الفنية ولو للحظة، وهكذا يبقى عبد نظامه الذاتى الذى يستمر حتى الظهيرة، حيث يأخذ عكازًا معقوف اليد ويتجه إلى المسبح حيث يسبح لنصف ميل كعادته كل يوم.

* * *

هل ساعات العمل التى تقضيها فى عملية الكتابة الفعلية ممتعة؟

جدًا.

هل يمكن أن تكلمنا عن هذه العملية؟ متى تعمل؟ هل تلتزم بجدول صارم؟

حينما أعمل على كتاب أو على قصة فإننى أكتب كل صباح بمجرد أن يظهر أول ضوء، قدر الإمكان. فى ذلك الوقت لا يكون هناك من يزعجك، ويكون الجو إما منعشًا أو باردًا فتعمل ويدفئك العمل. تقرأ ما كتبته، وتتوقف عادة وأنت تعرف ما الذى سوف يحدث لاحقًا، لتبدأ منه. تكتب حتى تنتهى إلى موضع تكون فيه لم تزل محتفظًا ببعض عصارتك وعارفًا ما الذى سوف يحدث بعد ذلك وتحاول أن تعيش إلى أن يأتى اليوم التالى لتضرب من جديد. تبدأ مثلاً فى السادسة صباحًا، وقد تستمر إلى الظهر أو تنتهى قبل ذلك. عندما تنتهى تكون فارغًا، أو كالفارغ، إذ إنك فى الوقت نفسه تكون ممتلئًا ولست فارغًا بالمرة، كما يحدث لك بعد أن تكون مارست الحب مع شخص أنت تحبه. لا شىء بوسعه أن يضيرك، لا شىء بوسعه أن يقع لك، لا شىء يكون له أى معنى إلى أن يأتى اليوم التالى وتفعلها من جديد. الانتظار حتى اليوم التالى هو الجزء صعب الاحتمال.

هل تستطيع أن تبعد عن ذهنك المشروع الذى تعمل عليه حين لا تكون قريبًا من آلتك الكاتبة؟

طبعًا. ولكن هذا يحتاج إلى انضباط، وهذا الانضباط يمكن اكتسابه. لا بد من ذلك.

هل تعيد الكتابة وأنت تقرأ وصولاً إلى النقطة التى توقفت

عندها فى اليوم السابق؟ أم ترجئ هذا إلى النهاية، حينما يكتمل كل شىء؟

بل أعيد الكتابة كل يوم وصولاً إلى النقطة التى توقفت عندها. وحينما ينتهى العمل، تقوم بذلك مرة أخرى بشكل طبيعى. وتسنح لك فرصة أخرى للتعديل وإعادة الكتابة حينما يأتى شخص آخر ليكتب لك مسودة، وترى العمل كله مطبوعًا ونظيفًا. والفرصة الأخيرة فى مسودات المطبعة. والواحد ممتن لكل هذه الفرص.

ما كم إعادة الكتابة الذى تقوم به؟

يتفاوت. كتبت نهاية "وداعًا للسلاح"، أعنى الصفحة الأخيرة منها، تسع وثلاثون مرة، قبل أن أرضى عنها.

هل كانت فيها أى مشكلات تقنية؟ ما الذى كان يحيرك فيها؟

ترتيب الكلمات ترتيبًا صحيحًا.

هل إعادة القراءة هى التى ترفع نسبة "العصارة" فيك؟

إعادة القراءة تضعك فى النقطة التى لا بد أن تواصل منها، معرفتك بها أمر جيد، ووصولك إليها أيضًا. أما العصارة فهى موجودة فى هذا الموضع أو ذاك.

لكن هل يحدث فى بعض الأحيان ألا يكون هناك إلهام بالمرة؟

طبيعى. ولكنك لو توقفت فى موضع وأنت تعرف ما الذى سيحدث فيما بعد، يمكنك أن تواصل. وما دمت قادرًا على أن تبدأ، فأنت بخير. العصارة سوف تأتى.

ثورنتن وايلدر يتكلم عن "أدوات التذكر" التى تجعل الكاتب يستمر فى عمله اليومى. قال إنك قلت له مرة إنك تبرى عشرين قلمًا.

لا أعتقد أننى فى حياتى امتلكت عشرين قلمًا رصاصًا فى وقت واحد. استهلاك سبعة أقلام فى اليوم عمل جيد.

أى الأماكن وجدتها مفضلة لك أكثر من غيرها فى العمل؟ لا بد أن يكون فندق "أمبوس ماندوس" واحدًا منها، قياسًا إلى كم الكتب التى ألفتها فيه؟ أو لأسأل: هل المحيط بك يؤثر على عملك؟

فندق أمبوس موندوس فى هافانا كان مكانًا جيدًا للعمل. فينكا مكان رائع، أو كان كذلك. ولكننى اعتدت أن أعمل جيدًا حيثما أكون. أعنى أننى كنت أقدر أن أعمل جيدًا بقدر ما أستطيع فى ظل مختلف الظروف. التليفون والزوار هم مخربو العمل.

هل الاستقرار العاطفى ضرورة للكتابة الجيدة؟ أنت حكيت لى مرة أنك لا يمكن أن تكتب جيداً إلا لو كنت فى حالة حب. هل يمكن أن تسهب أكثر فى هذا؟

يا له من سؤال. ولكن عشرة على عشرة لأنك حاولت. يمكنك أن تكتب فى أى وقت يتركك الناس فيه وحدك ولا يقاطعونك. أو يمكنك أن تكتب بدون تحقق هذا الشرط لو كنت فى غاية القسوة تجاه الكتابة. إنما أفضل الكتابة يقينًا هى التى تأتى وأنت فى حالة حب. ولو أن الأمر سواء بالنسبة لك. فأنا أفضل ألا أسهب أكثر.

ماذا عن الأمن المالى؟ هل يمكن أن يضر هذا بالكتابة الجيدة؟

إذا تحقق الأمن المالى مبكرًا وكنت تحب الحياة بقدر ما تحب عملك، فسوف تحتاج الكثير من العزيمة لمقاومة الإغواء. لكن بمجرد أن تصبح الكتابة رذيلتك الكبرى ولذتك القصوى فلن يوقفها إلا الموت. ويصبح الأمن المالى فى هذه الحالة عونًا عظيمًا، حيث يحول بينك وبين القلق. القلق يدمر المقدرة على الكتابة. الصحة الخربة أيضًا؛ لأنها تسفر عن قلق ينال من لا وعيك ويدمر احتياطياتك.

هل يمكن أن تتذكر لحظة بعينها قررت فيها أن تصبح كاتبًا؟

لا، لأننى كنت طول الوقت أريد أن أصبح كاتبًا.

يشير فيليب يانج فى كتابه إلى الحادثة الكبيرة التى تعرضت لها سنة ١٩١٨ وتأثيرها الكبير عليك ككاتب. أتذكر أنك تكلمت فى مدريد بإيجاز عن فرضيته هذه، التى لم تجد فيها إلا القليل، ومضيت إلى أن قلت إنك تظن أن عدة الكاتب ليست سمات مكتسبة، بل هى موروثة بالمعنى المندلى Mendelian [١] للكلمة.

كان واضحًا فى تلك السنة فى مدريد أن عقلى لم يكن فى أسلم حالاته. الاحتمال الوحيد الذى يمكن الركون إليه هو أننى تكلمت بإيجاز عن كتاب مستر يانج ونظريته فى علاقة الصدمات بالأدب.

---

(١) نسبة إلى عالم الوراثة الشهير مندل

لا شك أن الارتجاجين والشرخ فى الجمجمة التى ألمت بى فى تلك السنة جعلتني غير مسئول عن كلامى. أتذكر جيداً قولى لك إننى أعتقد بأن الخيال قد يكون نتاجًا لتجربة عرقية موروثة. وذلك قد يبدو صحيحًا فى حوار طلق من حوارات ما وراء الوعى، ولكننى لا أظنه ينتمى إلي أي سياق أعلى أو أدنى مما وراء الوعى. لذلك، وإلى أن تقع حادثة التحرير القادمة، دعنا نترك الأمر عند هذا الحد. موافق؟ ولكننى أشكرك على صمتك عن أسماء آى من الأقارب الذين قد أكون ورطتهم فى كلامى. جمال الأحاديث هو أن تكتشف من خلالها، على أن يبقى أغلبها، وغير المسئول منها، دونما نشر. فبمجرد كتابته يكون عليك أن تدافع عنه. قد تكون تكلمت لترى التى تتعلق بكسر العظم لا قيمة كبيرة لها. تعطيك ثقة فى بعض الأحيان. أما الجروح الجسيمة التى تسفر عن تلف كبير فى العظام والأعصاب فلا جدوى منها للكتاب، ولا لغيرهم.

- ما التمرين الذهنى الأهم فى نظرك للكاتب الناشئ؟

- لنقل إنه ينبغى آن يخرج فيشنق نفسه لأنه يجد أن الكتبة الجيدة صعبة بل ومستحيلة. ثم إنه ينبغى آن يقع المشنقة بلا رحمة، ويرغم نفسه بنفسه على الكتابة بأجود ما يستطيع إليه سبيلا لما بقي من حياته. وعلى الأقل، ستكون لديه قصة الشنق ليبدأ بها.

- والذين ينخرطون فى العمل الأكاديمى؟ هل تعتقد أن كل أولئك الكتاب الذين يحتلون مواقع تعليمية قد نالوا من حياتهم الأدبية؟

هذا يتوقف على تعريفك للنيل؟ أهو كالنيل من سمعة امرأة؟ أم كالنيل من مكانة سياسى؟ أم تقصد ما تتصور أنت والبقال أو الخياط أن كل واحد منكما يناله من الآخر حين تقترح أنت أن تدفع أكثر بشرط أن تدفعه لاحقًا؟ من المفترض بكاتب يمارس الكتابة والتدريس أن يكون قادرًا على كليهما. وكثير من الكتاب الأكفاء أثبتوا إمكانية القيام بذلك. أما أنا فأعرف أنى لا أقدر على ذلك، وأحترم الذين قدروا عليه. ومع ذلك قد أرى أن الحياة الأكاديمية تحول دون الخبرة الخارجية وهو ما قد يحد من تنامى المعرفة بالعالم. غير أن المعرفة تتطلب من الكاتب قدرًا أكبر من المسئولية وتجعل الكتابة أكثر صعوبة. محاولة كتابة شيء ذى قيمة دائمة وظيفة تقتضى التفرغ التام، حتى إذا كنت لا تقضى فى الكتابة الفعلية إلا سويعات كل يوم. يمكن أن نقارن الكاتب بالبئر. هناك أنواع من الآبار بقدر ما هنالك من الكتاب. المهم فى البئر أن تجد فيه ماء طيبًا، ويفضل أن تأخذ منه بانتظام لا أن تسحب كل مياهه حتى يجف، وتنتظر إلى أن يعود فيمتلئ. وأرى أننى أبتعد عن السؤال، ولكن السؤال فى الحقيقة لم يكن مثيرًا بما يكفى.

هل تقترح على الكاتب الشاب أن يعمل فى الصحافة؟ إلى أى مدى أفادك التدريب الذى تلقيته من خلال العمل لكنساس سيتى ستار؟

فى "ستار" كنت مرغمًا على كتابة جملة إخبارية بسيطة. وهذا مفيد لأى شخص. العمل الصحفى لن يضير الكاتب الشاب وقد

يساعده إن هو خرج منه فى الوقت المناسب. وهذا واحد من الكليشيهات أعتذر عن استخدامه. ولكنك حينما تسأل شخصًا أسئلة قديمة ومبتذلة، ينبغى أن تتوقع منه إجابات قديمة ومبتذلة.

كتبت مرة فى ترانسأطلنطيك رفيو تقول إن السبب الوحيد للكتابة للصحافة هو أن تحصل على مال وفير. قلت: "وحينما تدمر أشياءك القيمة بالكتابة عنها، فإنك تريد لقاء ذلك أموالاً كثيرة". هل ترى الكتابة تدميرًا للذات؟

لا أتذكر إطلاقًا أنى كتبت هذا. ويبدو لى هذا الكلام سخيفًا وعنيفًا لو كنت قلته لأجنب نفسى عناء الاجتهاد قليلاً للخروج بقول ذكى. أنا بالقطع لا أنظر للكتابة بوصفها ضربًا من ضروب تدمير الذات. برغم أن الصحافة، بعد الوصول إلى نقطة معينة، يمكن أن تكون تدميرًا ذاتيًا يوميًا للكاتب المبدع.

هل ترى أن الحافز الفكرى الناجم عن مصاحبة الكاتب لغيره من الكتاب شىء له أية قيمة؟

بلا شك.

فى باريس العشرينيات (من القرن الماضى) هل كنت تستشعر "إحساس الجماعة" مع غيرك من الكتاب والفنانين؟

لا- لم يكن ثمة إحساس الجماعة هذا. كنا نحترم أحدنا الآخر. كنت أحترم كثيرًا من الفنانين، بعضهم فى مثل سنى، جريس،

بيكاسو، براك، مونيه (الذى كان لا يزال حيًا أيامها) وقليلاً من الكتاب مثل جويس وإزرا (باوند)، والجيد من (جرترود) شتاين ...

حينما تكتب، هل يحدث أن تجد نفسك واقعًا تحت تأثير ما تقرؤه حال الكتابة؟

ليس منذ أن كان جويس يكتب عوليس. وتأثيره لم يكن مباشرًا. لكن فى تلك الأيام، عندما كانت الكلمات التى نعرفها تعترض طريقنا، فنضطر إلى النضال من أجل كلمة واحدة، كان تأثيره هو الذى غيّر كل شىء، وجعلنا قادرين على كسر الحواجز.

هل يمكن أن تتعلم أى شىء عن الكتابة من الكتّاب؟ لقد حكيت لى أمس أن جويس، مثلاً، لم يكن يحتمل الكلام عن الكتابة.

فى صحبة أهل حرفتك، عادة ما يجرى الكلام حول كتب الكتّاب الآخرين. وكلما كان الكتّاب أفضل قلّ كلامهم عن كتبهم هم. وجويس كان كاتبًا عظيمًا جدًا، ولم يكن يشرح ما يفعله إلا للأغبياء. فى حين كان المفترض بالكتّاب الآخرين الذين يحترمهم أن يكونوا قادرين على معرفة ما يفعله بمجرد قراءته.

يبدو أنك صرت فى السنوات الأخيرة تجتنب صحبة الكتّاب. لماذا؟

هذا أمر أشد تعقيدًا مما يبدو. أنت كلما توغلت فى الكتابة صرت أكثر وحدة. يموت أقرب أصدقائك وأقدمهم. والبعض يرحلون بعيدًا. لا تعود تقابلهم إلا لمامًا، لكنك تكتب وتبقى الصلة نفسها إلى حد كبير معهم وكأنك كنت معهم فى المقهى كما فى

الأيام الخوالى. تتبادل وإياهم الرسائل الكوميدية، والفاحشة الطريفة أحيانًا، والمتحررة من المسئولية، وتجد ذلك فى مثل جودة الأحاديث المباشرة. ولكنك تكون أكثر وحدة، لأن هذه هى طريقة العمل، ولأن الوقت المتاح للعمل يقل ويقل وأنت لو ضيعته ينتابك إحساس من اقترف خطيئة لا غفران لها.

ماذا عن تأثر كتابتك ببعض الآخرين المعاصرين لك؟ ما الإسهام الذى قدمته جرترود شتاين، إن كان لها إسهام؟ أو إزرا باوند؟ أو ماكس بركينز؟

أنا آسف، ولكننى لست ماهرًا فى فحص جثث الموتى. هناك موظفون فى الأدب أو فى غير الأدب مهمتهم التعامل مع هذه الأمور. السيدة شتاين أسهبت، وبقدر غير بسيط من عدم الدقة، فى الكلام عن تأثيرها على عملى. وكان ضروريًا أن تفعل هذا بما أنها تعلمت كتابة الحوار من كتاب عنوانه "ولا تزال الشمس تشرق". أنا شخصيًا كنت شديد الغرام بها، برغم أنه كان رائعًا أن أراها تعلمت كتابة الحوار. ليس شيئًا جديدًا بالنسبة إلىَّ أن أتعلم من كل من أستطيع التعلم منهم، سواء أكانوا أحياء أم موتى، ولم أكن أعرف أن هذا سيؤثر بهذا العنف على جرترود. لقد كانت بارعة فعلاً فى الكتابة بطرق أخرى. إزرا كان بالغ الذكاء فى المواضيع التى كان يعرفها فعلاً. لكن، بالذمّة، ألا يضجرك هذا الكلام؟ هذه النميمة الأدبية التى نمارسها فى ثنايا غسل ثياب عمرها خمسة وثلاثون عاما مقززة بالنسبة لى. سيكون صعبًا أن يجرب المرء قول الحقيقة

كاملة. ستكون لذلك قيمة ما. أليس الأبسط والأفضل أن أشكر جرترود على كل ما تعلمته منها فيما يتعلق بالعلاقات المجردة بين الكلمات، وعلى أننى قلت إننى مغرم بها، وأن أؤكد من جديد ولائى لإزرا شاعرًا عظيمًا وصديقًا وفيًا، وأن أقول إن ماكس بيركنز كان يعنى لى الكثير وإننى لم أقبل يومًا بحقيقة أنه مات؟ إنه لم يطلب منى يومًا أن أغير حرفًا كتبته اللهم إلا أن أستبعد بضع كلمات كانت غير قابلة للنشر. كنا نترك فى مواضعها فراغات، فكان كل من يجيد القراءة والكتابة يستنتج الكلمات بسهولة. هو لم يكن بالنسبة إلىَّ محررًا. كان صديقًا حكيمًا ورفيقًا رائعًا. كنت أعشق طريقته فى ارتداء القبعة وأسلوبه الغريب فى تحريك شفتيه.

من الذين تعتبرهم أسلافك فى الأدب، الذين تعلمت منهم أكثر ما تعلمت؟

مارك توين، فلوبير، ستندال، باخ، تورجنيف، تولستوى، دوستويفسكى، تشيكوف، آندرو مارفل، جون دون، موباسان، الجيد من كيبلنج، ثورو، كابتن ماريات، شكسبير، موتسارت، كويفيدو، دانتى، فرجيل، تينتوريتو، هيرونيموس بوش، بروجيل، باتينير، جويا، جيوتو، سيزان، فان جوخ، جوجان، سان جون دو لا كروز، جونجورا، سنحتاج يومًا لأتذكر الجميع، ثم إنه سيبدو كما لو أننى أدعى سعة اطلاع أنا لا أمتلكها حقيقة لا أننى أحاول أن أتذكر كل من ترك أثرًا على حياتى وعملى. هذا ليس سؤالاً سخيفًا وقديمًا. إنه سؤال جدى للغاية، بل جليل، ولكنه يقتضى دراسة للوعى. وأنا أدرج

الرسامين هنا، أو بدأت أدرجهم، لأننى تعلمت منهم عن كيفية الكتابة مثلما تعلمت من الكتّاب. تسألنى كيف؟ هذا يحتاج يومًا آخر من التوضيح. أما ما تعلمه المرء من المؤلفين الموسيقيين ومن دراسة الهارمونى والبوليفونى فأعتقد أنه ينبغى أن يكون واضحًا.

هل عزفت أيضًا آلة موسيقية؟

كنت أعزف على التشيلو. أخرجتنى أمى من المدرسة سنة كاملة لأدرس الموسيقى والبوليفونية. كانت تظن أننى موهوب، ولكننى كنت أفتقر تمامًا إلى هذه الموهبة. كنا نعزف موسيقى الحجرة. كان هناك شخص يأتى ليعزف الفيولين، وأختى كانت تعزف الفيولا، وأمى البيانو. أما التشيلو، فكنت أسوأ من عزفه على كوكب الأرض. وطبعًا كنت خلال تلك السنة أفعل أشياء أخرى أيضًا.

هل تعيد قراءة الكتاب المدرجين على قائمتك؟ توين مثلاً؟

عليك فى حالة توين أن تنتظر سنتين أو ثلاث. فهو لا يخرج بسهولة من الذاكرة. أقرأ كل عام بعضًا من شكسبير. الملك لير دائمًا. تبهج المرء حين يقرأها.

إذن القراءة شاغل دائم، ولذة دائمة

أقرأ الكتب طول الوقت. ودائمًا لدى منها الكثير. وأدخر منها مئونة فلا تعوزنى أبدًا.

هل تقرأ مخطوطات (أعمالاً غير منشورة بعد)؟

يمكن أن تقع فى متاعب من جراء هذا لو لم تكن على معرفة شخصية بالكاتب. لقد اتهمت بالسرقة الأدبية قبل بضع سنوات،

والذى اتهمنى قال إننى أخذت "لمن تقرع الأجراس" من سيناريو سينمائى غير منشور. كان قد قرأ ذلك السيناريو فى حفلة من حفلات هوليود. وقال إننى كنت هناك، أو أن الحفل كان فيه على الأقل شخص يدللونه بـ "إرنى". وكان ذلك الـ "إرنى" يصغى إلى قراءته، وكان ذلك فى نظره كافيًا ليطالب بمليون دولار كتعويض. وفى الوقت نفسه زعم أن منتجى فيلمى "Northwest Mounted Police " و "Cisco Kid" سرقوا هذين الفيلمين من نفس السيناريو، وذهبنا إلى المحكمة، وكسبنا القضية طبعًا. أما الرجل فعجز عن إثبات دعواه.

حسن، هل يمكن أن نرجع إلى قائمتك ونتوقف عند أحد الرسامين، هيرونيموس بوش مثلاً؟ القيمة الرمزية الكابوسية فى أعماله تبدو شديدة البعد عنك.

تنتابنى الكوابيس، وأعرف ما ينتاب منها الآخرين. ولكنك لست مضطرًا إلى كتابتها. حينما يحذف الكاتب وهو يعرف ما يحذفه، تبقى قيمة ما يحذفه فى كتابته. أما أن يحذف الكاتب لأنه لا يعرف، فما يحذفه هنا يبقى كالثقوب فى كتابته.

هل ذلك يعنى أن المعرفة الوثيقة بأعمال هؤلاء الواردة أسماؤهم فى قائمتك تساعد على ملء "البئر" التى تكلمت عنها قبل قليل؟ أم أنهم كانوا عونًا غير واع على تطوير تقنيات الكتابة؟

كانوا جزءًا من تعلم الرؤية، والإنصات، والتفكير، والإحساس والامتناع عن الإحساس، والكتابة. البئر هى مكمن "عصارة" الكاتب.

ولا أحد يعرف مم تتكون، والكاتب ليس استثناء. ما يعرفه الكاتب هو ما إذا كانت هذه البئر لديه أم لا، ما إذا كان عليه أن ينتظر رجوعها.

هل تعترف بأن فى رواياتك رمزية؟

أعتقد أن هناك رموزًا طالما بقى النقاد يعثرون عليها. ولو لم يكن لديك مانع فأنا أكره الكلام عنها، أو أن يسألنى أحد عنها. هناك ما يكفى من الصعوبة فى كتابة الروايات والقصص من دون الاضطرار إلى شرحها أيضًا. كما أن فى ذلك حرمانًا للشارحين من عملهم. ولو أن خمسة شارحين جيدين أو ستة مستمرين فى عملهم فلماذا أتدخل فيه؟ لك أن تقرأ أيًّا من أعمالى لمجرد الاستمتاع بالقراءة. وما تعثر عليه أكثر من ذلك فهو ما دخلت محملاً به إلى القراءة.

سؤال أخير فى هذا الاتجاه: يتساءل أحد المحررين فى الفريق الاستشارى عن تواز يشعر أنه يجده فى "ولا تزال الشمس تشرق" بين شخصيات حلقة مصارعة الثيران وبين شخصيات الرواية نفسها. يلاحظ أن الجملة الأولى فى الرواية تقول لنا إن روبرت كون ملاكم، ولاحقًا، فى حلبة مصارعة الثيران، يوصف الثور بأنه يستخدم قرنيه استخدام ملاكم، فيضرب بهما الخطافية والمستقيمة. ومثلما ينجذب الثور للبقرة، ويصبح مسالمًا فى وجودها، نرى أن روبرت كون يذعن لجاك المخصى فكأنه بقرة بالضبط. هو يرى فى مايك البيكادور الذى يستدرج كون بانتظام.

وتمضى نظرية المحرر، لكنه يتساءل إن كنت على مستوى اللا وعى أردت أن تبنى الرواية بنية مأساوية على غرار طقوس مصارعة الثيران.

الظاهر أن محرركم هذا بسيط العقل بعض الشىء. من الذى قال إن جاك كان "مخصيًا بالضبط كبقرة"؟ واقع الأمر أنه أصيب إصابة مختلفة تمامًا ولم تتأثر خصيتاه بالإصابة إطلاقًا. ومن ثم فقد كانت له القدرة على جميع المشاعر الطبيعية بوصفه رجلاً لكنه غير قادر على إكمالها. الفارق المهم هو أن جرحه كان جسديًا لا نفسيًا وأنه لم يكن مخصيًا.

الأسئلة المتعلقة بالصنعة تضايقك كثيرًا

السؤال المنطقى لا يفرح به المرء ولا يتضايق منه. ومع ذلك فأنا ما زلت أعتقد أنه من المضر للكاتب أن يتكلم عما يكتبه. الكاتب يكتب لتقرأه العين دونما لزوم لشروح أو أطروحات. ولك أن تتأكد أن هناك أكثر بكثير مما سوف تقرأه فى أى قراءة أولى، وإن انتهى الكاتب من هذا فلم يعد له أن يشرح أو يأخذ القراء فى جولة سياحية عبر دولة أعماله الصعبة.

اتصالاً مع هذا، أتذكر أنك حذرت الكاتب مرة من أن يتكلم عن عمل لا يزال يكتبه، حذرت من أن العمل قد "يبدده الكلام". ما الذى يجعل الأمر على هذا النحو؟ وأنا أسأل لأن هناك كثيرًا جدًا من الكتاب. منهم على بالى توين، وايلد، ثيربر، ستيفنس. كانوا يصقلون أعمالهم بأن يختبروها فى المستمعين.

لا يمكن أن أصدق أن يكون توين "اختبر" هاكلبيرى فين Huck-leberry Finn على المستمعين. لو كان فعل ذلك لجعلوه يقتطع منها الأجزاء الجميلة ويضع أجزاء رديئة. أما وايلد، فالذين عرفوه قالوا إنه كان متكلمًا أفضل مما كان كاتبًا. ستيفنس كان يتكلم أحسن مما يكتب. وكلامه وكتابته الاثنان كانا فى بعض الأحيان غريبين بصورة لا يمكن تصديقها، وسمعت أنه غيَّر فى الكثير من قصصه بعد أن كبر. لو كان ثيربر يتكلم بالبراعة التى يكتب بها فلا شك أنه كان من أعظم المتكلمين وأقلهم إضجارًا. الرجل الذى أعرف أنه يتكلم عن حرفته ببراعة ويكون له عند كلامه عنها أعذب الألسن وأجرؤها هو خوان بيلمونت، المتادور.

هل يمكن أن تخبرنا بكمٍّ الجهود المقصودة التى بذلتها لتطوير أسلوبك المميز؟

هذا سؤال مرهق ولو قضيت يومين تجيبه ستكون أغرقت فى الوعى بذاتك لدرجة ألا تكتب. يمكننى القول إن ما يسميه الهواة بالأسلوب ما هو إلا البدايات الغريبة الحتمية التى تفضى إليها أولى محاولات للقيام بشىء غير مسبوق من قبل. لا يكاد عمل كلاسيكى جديد يشابه عملاً كلاسيكيًا أسبق. فى أول الأمر قد لا يرى الناس إلا الغرابة. ثم تصبح الغرابة غير محسوسة بقوة، ولكنها عندما تبدو فى غاية الغرابة يظن الناس أنها هى الأسلوب ويبدأ الكثيرون فى تقليده، وهذا يدعو للأسف.

كتبت لى مرة تقول إن الظروف البسيطة التى أحاطت كتابة العديد من الأعمال القصصية يمكن أن تكون دالة. هل يمكن أن تطبق هذا على "القاتلان" . تقول إنك كتبتها هى و"الهنود العشر" و"اليوم هو الجمعة" فى يوم واحد . وربما تتناول أيضًا روايتك "ولا تزال الشمس تشرق"؟

تعال نرى. بدأت "ولا تزال الشمس تشرق" فى فالنسيا فى يوم عيد ميلادى، فى الحادى والعشرين من يوليو. كنت قد ذهبت أنا وهادلى، زوجتى، إلى فالنسيا مبكرًا لنحصل على تذاكر جيدة لمهرجان هناك كان يبدأ فى الرابع والعشرين من يوليو. كان كل الذين فى عمرى قد كتبوا روايات، بينما كنت أنا لا آزال أعانى لكى أكتب فقرة. فبدأت الكتاب فى يوم عيد ميلادى، وظللت أكتب طوال فترة المهرجان، فى سريرى كل صباح، ثم ذهبت إلى مدريد وكتبت هناك. لم يكن فى مدريد مهرجان فتوفرت لنا غرفة فيها منضدة وكنت أكتب فى تلك الرفاهية العظيمة، على المنضدة فى الغرفة، أو فى حانة قريبة من الفندق فى باساجا ألفاريز، كان الجو فيها لطيفًا. ثم أصبح الجو حارًا ولم أعد قادرًا على الكتابة فيه فرجعنا إلى هينداى. كان هناك فندق صغير ورخيص يقع على الشاطئ الطويل والجميل، وكنت أعمل جيدًا جدًا هناك ثم ذهبت إلى باريس وأنهيت المسودة الأولى فى الشقة المطلة على ورشة النجارة فى شارع ١١٣ فى نوتردام دى شامب بعد ستة أسابيع من اليوم الذى شهد بداية كتابتى لها. عرضت المسودة الأولى على الروائى "ناثان

آش" وكانت له فى ذلك الوقت لكنة واضحة جدًا فقال: "هممم، ماذا تعنى بأنك كتبت رواية؟ رواية هههه. هكذا وأنت على سفر". لم أسمح لما قاله ناثان أن يحبطنى وأعدت كتابة الرواية وأنا أواصل الرحلة (ذلك هو الجزء الخاص برحلة صيد السمك وبامبولا) فى شرانز فى فرالبرج فى فندق توب.

القصص التى ذكرتها كتبتها فى يوم واحد فى مدريد هو السادس عشر من مايو، وكانت تمطر ثلجًا على مباراة لمصارعة الثيران فى سان إزيدرو. فى البداية كتبت "القاتلان" التى كنت قد حاولت كتابتها قبل ذلك وفشلت. ثم تناولت الغداء ودخلت السرير لأتدفأ وكتبت "اليوم هو الجمعة". كان بداخلى كم كبير من العصارة لدرجة أن ظننت أننى قد يصيبنى الجنون وكان عندى قرابة ست قصص أخرى يمكن أن أكتبها. فلبست وخرجت إلى فورنوس وهو مقهى قديم لمصارعى الثيران، وشربت قهوة ثم رجعت وكتبت "الهنود العشرة". وأحزنتنى كثيرًا فشربت بعض البراندى وذهبت لأنام. كنت قد نسيت أن آكل وجاء لى نادل ببعض البكالا وشريحة صغيرة من اللحم المشوى وبطاطس مقلية وزجاجة فالديبناس.

كانت المرأة التى تدير الفندق قلقة طوال الوقت لأننى لم أتناول كفايتى من الطعام فأرسلت النادل من نفسها. أتذكر جلوسى فى الفراش وتناولى الطعام فيه، وشربى للفالديبناس. قال النادل إنه سوف يحضر زجاجة أخرى. قال إن السنيورا تريد أن تعرف ما إذا كنت سأقضى الليل كله وأنا أكتب. قلت لا، أظن أننى سوف أستلقى

قليلاً. قال النادل، ولم لا تجرب أن تكتب واحدة أخرى. قلت، ولكن المفروض أن أكتب واحدة فقط. قال، كلام فارغ. تقدر أن تكتب ستة. قلت، سأحاول غداً. قال، حاول الليلة. وإلا فلماذا في رأيك أرسلت العجوز هذا الطعام؟

قلت أنا متعب. قال، كلام فارغ (قال قولاً آخر غير "كلام فارغ" في الحقيقة). متعب بعد مجرد ثلاث قصص بسيطة بائسة. ترجم لي واحدة.

قلت، اتركني وحدي. كيف أكتب أصلاً وأنت واقف هكذا؟ وجلست في السرير وشربت الفالدبيناس وقلت لنفسي أي كاتب كنت أكونه لو جاءت قصتي الأولى بالجودة التي أردتها لها.

إلى أي مدى تكون القصة القصيرة مكتملة حينما تأتيك فكرتها؟ هل تتغير الثيمة أو الحبكة أو الشخصية وأنت تكتب؟

أحياناً تكون عارفاً بالقصة. أحياناً تؤلفها وأنت تكتب دون أن تكون عندك أي فكرة عما سوف تنتهي إليه. كل شيء يتغير وهو يتحرك. هذا هو ما يصنع الحركة التي تصنع القصة. أحياناً تكون الحركة بالغة البطء حتى ليبدو أنه لا وجود لحركة أصلا. لكن دائماً هناك تغير، ودائماً هناك حركة.

هل مثل هذا ينطبق على الرواية، أم أنك تضع خطة كاملة قبل أن تبدأ في الخضوع لها بصرامة؟

بالنسبة لرواية "لمن تقع الأجراس" كانت هناك مشكلة أحلها كل يوم. كنت أعرف ما سيحدث بشكل عام. ولكن كنت أبتكر كل يوم هذا الذى يحدث.

. هل بدأت "تلال إفريقيا الخضراء" و"أن تملك وأن لا تملك" و"عبر النهر .. نحو الأشجار" كقصص قصيرة ثم تطورت إلى روايات؟ لو كان الأمر كذلك، فهل هذان النوعان الأدبيان متشابهان لدرجة أن يعبر الكاتب من واحد إلى الثانى دونما حاجة إلى تغيير كامل فى نهجه؟

لا، هذا غير صحيح. "تلال إفريقيا الخضراء" ليست رواية، بل محاولة لتأليف كتاب حقيقى تمامًا، لاختبار ما إذا كان نتاجًا لا يعدو شكل بلد ما وملء شهر من الأحداث فيه. إن تم تقديمهما بصدق، يقدر أن ينافس عمل الخيال. بعد أن كتبتها، كتبت قصتين قصيرتين هما "ثلوج كليمنجارو" و"حياة فرانسيس ماكومبر القصيرة السعيدة". والقصتان كانتا نتاج أشياء عرفتها ومررت بها أثناء فترة الشهر الذى حاولت أن أسرد وقائعه بأمانة فى "تلال إفريقيا الخضراء". أما "أن تملك وأن لا تملك" و"عبر النهر نحو الأشجار" فبدأتا جميعًا قصتين قصيرتين.

هل من السهل عليك أن تنتقل من مشروع أدبى إلى آخر، أم أنك تفضل الانتهاء من واحد قبل أن تبدأ فى غيره؟

عارف، توقفى عن عملى الجاد لأجيب عن هذه الأسئلة يثبت أننى شخص شديد الغباء ويستحق أن يلقى عقابًا أليمًا. وسألقاه، لا تقلق.

هل ترى نفسك فى منافسة مع كتاب آخرين؟

أبدًا. لقد كنت أحاول أن أكتب أفضل من كتاب راحلين لا يداخلنى شك فى ما يمثلونه من قيمة. ولكننى، ومنذ وقت طويل، أحاول أن أكتب أفضل ما أستطيع أن أكتبه. أحيانًا يحالفنى الحظ وأكتب أفضل مما أستطيع.

هل تعتقد أن قدرة الكاتب تتضاءل مع كبره فى السن؟ لقد ذكرت فى "تلال إفريقيا الخضراء" أن الكتاب الأمريكيين عند سن معين يتحولون إلى مربيات للأطفال.

لا أعرف. ينبغى للناس الذين يعرفون ما يعملونه أن يستمروا فى عمله طالما بقيت رءوسهم فوق أعناقهم. فى الكتاب الذى ذكرته، لو أمعنت النظر، لرأيت أننى كنت أتكلم بعنف عن الأدب الأمريكى مع شخصية نمساوى ثقيل الدم كان يرغمنى على الكلام فى وقت كنت أريد أن أفعل فيه شيئًا آخر. وقد سجلت فى الكتاب سردًا أمينًا للحوار، لا لتكون أقوالاً خالدة. ليس جيدًا من هذه الأقوال إلا نسبة بسيطة، وفقط.

لم نناقش الشخصية. هل شخصيات أعمالك مأخوذة جميعاً، وبلا استثناء، من الواقع؟

طبعًا ليست كذلك. بعضها من الحياة الواقعية. ولكنك فى الغالب تبتكر شخصيات من خلال معرفتك بالناس وفهمك لهم وتعاملك معهم.

هل يمكن أن تخبرنا بشىء عن عملية تحويل شخصية حقيقية إلى شخصية خيالية؟

لو شرحت كيفية حدوث ذلك فى بعض الأحيان، فسيكون شرحى دليلاً للمحامين العاملين فى قضايا التشهير.

هل تفرق. مثل "إى إم فورستر". بين الشخصيات "المسطحة" و"المدورة"؟

حينما تصف شخصًا، يكون ذلك مسطحًا، مثلما تفعل الصورة الفوتوغرافية، ويكون من وجهة نظرى فشلاً. أما إن أنت أقمته من بين ما تعرف، فلا بد أن تجد فيه كل الأبعاد.

أى من شخصياتك بالذات تستعيدها بنوع من المحبة؟

هذا سيحتاج منا قائمة طويلة.

أنت إذن تستمتع بقراءة كتبك. دون أن تشعر برغبة فى إدخال تغيرات عليها؟

أقرؤها فى بعض الأحيان لإنعاش نفسى عندما تصعب الكتابة فأتذكر أن الكتابة كانت دائمًا صعبة ، بل لقد كانت فى بعض الأحيان مستحيلة.

كيف تسمى شخصياتك؟

بأفضل ما أستطيع.

هل تأتيك العناوين أثناء عملية تأليف القصة؟

لا ـ أضع قائمة بالعناوين بعد أن أنهى القصة أو الكتاب، وقد يصل عددها أحيانًا إلى مائة. ثم أبدأ فى الاستبعاد، أحيانًا أستبعدها جميعًا.

وتفعل هذا حتى فى حالة القصص التى يخرج عنوانها مباشرة من النص. "تلال كالفيلة البيضاء" مثلاً؟

نعم- العنوان يأتى لاحقًا. التقيت مرة فى برونيير حيث كنت ذاهبًا لتناول المحار قبل الغداء بفتاة. كنت أعرف أنها أجرت عملية إجهاض. ذهبت إليها وتكلمنا، ليس فى هذا الموضوع، ولكننى فكرت فى القصة وأنا راجع إلى البيت، ألغيت الغداء، وأمضيت عصر ذلك اليوم أكتبها.

يعنى هذا أنك تلعب. حينما لا تكون فى حالة كتابة. دور المراقب، دور الباحث عما يمكن أن يكون له نفع.

أكيد. الكاتب الذى يتوقف عن المراقبة ينتهى. ولكنه ليس مرغمًا على المراقبة واعيًا ولا التفكير فى كيفية الانتفاع بما يراقبه. ربما يكون ذلك هو الحال فى البدايات. لكن فيما بعد، يدخل كل شىء يراه إلى المستودع العظيم الحافل بكل ما يعرفه أو يراه. لا أعرف إن كان لما سأقوله أى نفع، ولكننى أحاول أن أكتب دائما متبعًا مبدأ قمة جبل الجليد. سبعة أثمان جبل الجليد تكون تحت الماء فى مقابل جزء واحد يبزغ فوق الماء. كل شىء أنت تعرفه تكون قادرًا على تقليصه فلا يؤدى ذلك إلا إلى تقوية جبلك الجليدى. إنه الجزء الخفى. أما إذا حذف كاتب شيئًا، لأنه لا يعرفه، فهذا يحدث له فجوة فى القصة.

"العجوز والبحر" كان يمكن أن تتجاوز الألف صفحة وأن تتسع لتشمل كل شخص فى القرية وتشمل طريقة كل شخص فى كسب

لقمة عيشه، وكيف يولد الناس ويتعلمون، ويربون أطفالهم إلخ. وهذا يفعله ببراعة كتَّاب آخرون. في الكتابة، تكون محدودًا بما تم إنجازه فعلاً بصورة مرضية. ولذلك فقد حاولت أن أتعلم أن أفعل شيئًا آخر. في البداية حاولت أن أستبعد كل ما هو غير ضرورى لكى أنقل للقارئ تجربة يستطيع أن يجعلها بعد القراءة جزءًا من تجربته هو، ويبدو له كما لو كانت حدثت بالفعل. وهذا أمر عمله بالغ الصعوبة لكنى عملت عليه بمنتهى الجدية.

على أية حال، ولنتجنب كيفية القيام بهذا الأمر، أقول إننى صادفت حظًا لا يصدقه عقل فى هذه المرة واستطعت أن أنقل التجربة كاملة وأن تكون تجربة لم ينقلها قبلى أحد. يتمثل الحظ فى أننى عثرت على عجوز مناسب وصبى مناسب وفى أن الكتَّاب مؤخرًا نسوا الكتابة عن مثل هذه الأشياء. ثم إن المحيط جدير بالكتابة عنه شأنه شأن الإنسان. إذن صادفنى الحظ. لقد رأيت سمكة نادرة وعرفت أنى رأيتها. واستبعدت هذا «من الرواية». ورأيت سربًا فيه أكثر من خمسين من الحيتان الضخام فى نفس المنطقة المائية ورميت رمحًا ذات مرة على حوت طوله قرابة ستين قدمًا ولكنى فقدته. واستبعدت هذا. وكل القصص التى أعرفها من قرية الصيد استبعدتها. ولكن معرفتى بكل تلك القصة هى الجزء الخفى تحت الماء من جبل الجليد.

أرتشيبولد ماكليش تكلم عن منهج فى نقل التجربة إلى القارئ قال إنك طورته من أيام تغطيتك لمباريات البيسبول لجريدة كنساس

سيتى ستار. المنهج ببساطة يقوم على توصيل التجربة من خلال التفاصيل الصغيرة، التى تتم ملاحظتها عن قرب، وتكون لها قدرة الدلالة على الكل بأن تنقل إلى وعى القارئ ما كان معلومًا له ولكن من خلال اللا وعى ...

هذه الحدوتة مشكوك فى صحتها. فأنا لم أغط مباريات البيسبول لـ ستار نهائيًا. ما كان يحاول أرتشى أن يتذكره هو أننى كنت أعلم نفسى فى شيكاغو حوالى سنة ١٩٢٠ فكنت أبحث عن الأشياء التى تغيب عن الملاحظة والتى تحرك المشاعر كأن يرمى لاعب قفازه دون أن ينظر وراءه ليرى أين وقع، أو صرير أرضية الملعب تحت قدمى حذاء مقاتل، اللون الرمادى لبشرة جاك بلاكبيرن بعيد خروجه من اشتباك، وأشياء أخرى كنت ألاحظها كما يسجل الرسام فى اسكتشاته. كنت ترى لون بلاكبيرن الغريب، والندوب القديمة، وطريقة دورانه حول رجل، قبل أن تعرف تاريخه. تلك هذ الأشياء التى كانت تثيرك قبل أن تقرأ القصة.

هل حدث لك قط أن وصفت موقفًا ما لم تكن لك به أى معرفة شخصية؟

هذا سؤال غريب. لو أنك تقول المعرفة الشخصية وتعنى بها المعرفة الجسدية؟ فالجواب فى هذه الحالة يكون بالإيجاب. فالكاتب، إن كان له أى نصيب من الجودة، لا يصف. هو يبتكر، أو يصنع شيئًا جديدًا من معارف شخصية وغير شخصية وأحيانًا يبدو أن لديه معرفة غير مفهومة لعلها جاءته من تجارب عائلية أو

عرقية. من علَّم الحمامة الزاجلة أن تطير. من أين يأتى ثور المصارعة بشجاعته، أو كلب الصيد بأنفه؟ هذا النوع من الشروح والتفسيرات الذى تطلبه يشبه ما كنت أتكلم فيه فى مدريد عندما لم يكن ثمة مبرر للثقة فى عقلى.

ما درجة الانفصال التى ينبغى توفرها بينك وبين تجربة قبل أن تتسنى لك الكتابة عنها كتابة قصصية؟ حوادث تحطم الطائرات الإفريقية التى مررت بها، على سبيل المثال؟

ذلك يعتمد على التجربة. هناك جزء منك يراها منذ البداية وهو منفصل تمامًا عنها تمام الانفصال. جزء آخر منك يكون منغمسًا فيها كل الانغماس. ولا أعتقد أن هناك قاعدة تحدد المدى الزمنى الذى ينبغى أن يكتب المرء بعده. بل هو يعتمد على مدى قدرة الفرد على التكيف ومدى قوة قدرته على التذكر والاستدعاء. لا شك أنه من الخير للكاتب المدرب أن يجد نفسه فى طائرة تحترق. فهو يتعلم كثيرًا من الأمور المهمة وبسرعة شديدة فى هذا الموقف. لكن مسألة استفادته مما تعلم مشروطة ببقائه أصلاً على قيد الحياة. البقاء على قيد الحياة، وبكرامة، تلك الكلمة التى لم تعد مسايرة للموضة، والبالغة الأهمية، لا يزال تحقيقها صعبًا كما كان من قبل، ولا تزال مهمة للكاتب كل الأهمية. أما الذين لا يبقون فهم الأكثر حظوة بالحب لأن أحدًا لا يراهم فى صراعاتهم الطويلة المملة المتواصلة التى لا تعرف الرحمة من أجل أن ينجزوا شيئًا يرون أنهم لا بد أن ينجزوه قبل أن يموتوا. هؤلاء الذين يموتون أو

يعتزلون مبكرًا وبسلاسة ولسبب وجيه هم المفضَّلون لأنهم الإنسانيون الذين يسهل فهمهم. الفشل، والجبن المقنع ببراعة، أكثر إنسانية وأكثر حظوة بالحب.

هل يمكن أن أسألك إلى أى مدى ينبغى للكاتب أن يشغل نفسه بمشكلات زمنه السياسية والاجتماعية؟

لكل امرئ ضميره، ولا ينبغى أن تكون هناك قاعدة تحكم عمل الضمير. كل ما ينبغى التثبت منه فى حالة الكاتب ذى العقل السياسى هو ما إذا كانت أعماله قادرة على البقاء بغض النظر عما فيها من سياسة. كثير من الكتاب المعدودين من جملة الكتاب السياسيين يغيرون كثيرًا من آرائهم السياسية. وهذا مثير جدًّا بالنسبة لهم وبالنسبة للقراءات النقدية لأعمالهم. وهم فى بعض الحالات يضطرون إلى إعادة كتابة وجهات نظرهم، وعلى عجل. ربما يعد ذلك من قبيل البحث عن السعادة.

هل كان لتأثير إزرا باوند السياسى على (جون) كاسبر [1] الانعزالى أى تأثير على اعتقادك بضرورة الإفراج عن الشاعر من مستشفى سان إليزابيث؟

لا، على الإطلاق. إننى أعتقد بأنه ينبغى الإفراج عن إزرا باوند والسماح له بكتابة الشعر فى إيطاليا على أن يتعهد بالبعد عن

---

(١) جون كاسبر (١٩٢٨ - ١٩٩٨) سياسى أمريكى يمينى متطرف اتخذ موقفًا متشددًا ضد الاندماج العرقى أثناء حركة الحقوق المدنية. أى أنه كان ضد اندماج البيض والسود فى المجتمع الأمريكى وكان يدعو إلى العزل بينهما. كان كاسبر طالبًا فى جامعة كولمبيا حينما بدأ يراسل باوند، ثم إنه افتتح دار نشر بعد تخرجه وصار ناشرًا لباوند، وصديقًا له. (المترجم)

السياسة[1]. وسأكون فى غاية السعادة حين أرى كاسبر محبوسًا فى أقرب وقت ممكن. الشعراء العظماء ليسوا بالضرورة قادة للكشافة لهم تأثير على الشباب. عندك على سبيل المثال لا الحصر: فالرين، رامبو، شيلى، بايرن، بودلير، بروست، جِيدْ، هؤلاء ما كان لأى شخص فى بلادهم أن يحبسهم ليمنع الآخرين من تقليدهم تقليد القردة فى التفكير وفى الأخلاقيات. وأنا على يقين أنك فى غضون عشر سنوات ستحتاج إلى وضع هامش على هذه الفقرة لتبين من كاسبر أصلاً.

هل يمكن، فى أية حالة، أن تقول إن فى أعمالك أى أغراض تعليمية؟

كلمة التعليمى تعرضت لقدر كبير من إساءة الاستخدام، لدرجة أنها فسدت. يمكننى القول إن "الموت عند العصر" كتاب إرشادى.

يقال إن الكاتب لا يتعامل فى كل أعماله إلا مع فكرة واحدة أو اثنتين. هل يمكنك القول بأن أعمالك تتأمل فكرة أو اثنتين؟

من قال هذا؟ يبدو الأمر مغرقًا فى التبسيط. الذى قال ذلك هو الذى لم تكن لديه على الأرجح إلا فكرة أو اثنتان.

حسن، ربما يحسن بى صياغة السؤال على هذا النحو: جراهام جرين قال إن ثمة عاطفة حاكمة هى التى تجعل رفًا من الروايات

---

(١) فى سنة ١٩٥٨ أسقطت المحكمة الفدرالية فى واشنطن جميع التهم الموجهة إلى إزرا باوند وبات الطريق ممهدًا أمام الإفراج عنه من محبسه فى مستشفى سان إليزابيث.

وحدة واحدة ونظامًا. وأنت نفسك قلت، فيما أعتقد، إن الكتابة العظيمة تأتى من إحساس بالظلم. هل تعتقد أن من المهم للروائى أن يسيطر عليه إحساس طاغ بهذه الطريقة؟

مستر جرين عنده قدرة على صياغة الأقوال أنا أفتقر إليها. من المستحيل بالنسبة لى أن أصدر أى تعميم على رف من الروايات أو سرب من الطيور، أو مجموعة من الإوز. ومع ذلك سأحاول الوصول إلى تعميم. الكاتب الذى يفتقر إلى إحساس بالعدل أو الظلم خير له أن يعمل فى تحرير الكتاب السنوى المدرسى للأطفال المتفوقين عن أن يؤلف روايات. وتعميم آخر. وكما ترى، التعميمات ليست صعبة ما دامت تتسم بالقدر الكافى من الوضوح. الهبة الأهم للكاتب هى أن يكون مزروعًا بداخله واق من الصدمات، ومستكشف للهراء. هذا هو رادار الكاتب، وهو مزروع فى كل الكتاب الكبار.

أخيرًا، سؤال أساسى: بوصفك كاتبًا مبدعًا، كيف ترى وظيفة فنِّك؟ لماذا تمثيل الحقيقة لا الحقيقة نفسها؟

ولماذا الانشغال بهذا؟ من الأشياء التى حدثت ومن الأشياء الموجودة ومن كل الأشياء التى تعرفها ومن كل الأشياء التى لا يمكن أن تعرفها، أنت تصنع بقدرتك على الابتكار شيئًا لا يكون تمثيلاً بل هو شىء جديد كلية وأكثر صدقًا وحياة، وإنك تحييه، وإن أجدت فى ذلك بالقدر الكافى، فأنت أيضًا تخلِّده. لذلك تكتب. هذا هو السبب الوحيد الذى يعرفه المرء. لكن ماذا عن كل الأسباب الأخرى التى لا يعرفها؟

• هنرى ميلر

لست ماهراً فى التفكير، ويسوؤنى أن أفكر

حوار: چورج ويكس[1]

(١) نشر فى عدد صيف وخريف ١٩٦٢.

فى عام ١٩٣٤، كان ميلر فى الثانية والأربعين من عمره، حينما أصدر كتابه الأول فى باريس. وفى عام ١٩٦١، نشر هذا الكتاب أخيرًا فى وطنه، فصار على الفور من بين أكثر الكتب مبيعًا، واحتفاء. وبحلول ذلك الوقت، كانت المياه قد تعكرت بكثير من الجدل عن الرقابة والإباحية والفحش بحيث كان يمكن الحديث عن أى شىء إلا عن الكتاب نفسه.

لكن لا جديد فى هذا. فهنرى ميلر ـ مثل "دى إتش لورنس" من قبل ـ يعيش منذ وقت طويل عيش أسطورة تتناقلها الألسن. يناصره النقاد والفنانون، ويؤمه الحجيج، ويقلده الشباب المتمردون، وفوق ذلك كله هو بطل من أبطال الثقافة ـ أو هو شرير فى أعين من يرونه خطرًا على القانون والنظام. بل إنه قد يوصف بالبطل الشعبى، بالصعلوك، بالنبى بالمنفى بابن بروكلين الذى مضى إلى باريس وقت أن كان كل من عداه يرجعون إلى الوطن، بالبوهيمى

الجوعان ضحية أزمة الفنان فى أمريكا، كما بات من الممكن مؤخرًا أن يوصف بحكيم بيج سور Big Sur.

حياته برمتها مكتوبة فى سلسلة من السرديات الحية المروية جميعًا بضمير المتكلم والمروية جميعًا فى الراهن المعاش: سنواته الأولى فى بروكلن مروية فى "الربيع الأسود"، نضاله من أجل العثور على نفسه فى العشرينيات فى "مدار الجدى" وأجزاء "الصلب الوردى" الثلاثة، ومغامراته فى باريس مروية فى الثلاثينيات فى "مدار السرطان".

فى عام ١٩٣٩ ذهب إلى اليونان ليزور لورنس داريل، فأمدته إقامته هناك بالأساس الذى أقام عليه كتابه "كولوسوس من ماروسى" The Colossus of Maroussi. ولما قامت الحرب وقطعت عليه سبل الرجوع إلى أمريكا، شرع فى أوديسة العام التى سجلها فى "الكابوس مكيف الهواء The Air-Conditioned Nightmare".

ثم حدث فى عام ١٩٤٤ أن استقر فى جزء خاو وبديع من ساحل كاليفورنيا، حيث عاش الحياة التى يصفها فى رواية "بيج صور وبرتقالات هيرونميوس بوش" ٥ . والآن وقد جعل اسمه من بيج صور قبلة للحجيج، وجد نفسه ملفوظًا منها عائدًا مرة أخرى إلى التنقل.

يبدو هنرى ميلر وهو فى السبعين كما لو كان راهبًا بوذيًا وقد ابتلع عصفور كناريا «العبارة الاصطلاحية الأصلية تتكلم عن قط بلع عصفور كناريا ويقصد بها من حقق للتو نجاحًا كبيرًا». ترى فيه

على الفور شخصًا طريفًا ودودًا. وبرغم رأسه الصلعاء بهالة الشعر الأبيض المحيطة بها، ليس فيه ما يوحى بالهرم. قوامه، قوام شاب، نحيل بصورة مدهشة، وجميع حركاته وإيماءاته شبابية للغاية.

صوته آسر، فيه رقة وفخامة، وفيه عمق، ويتسع لنطاق عريض من التنويعات، ولا يمكن بأية حال أن يكون غافلاً - كما يبدو - عن فتنة هذا الصوت. يتكلم بلكنة بروكلينية معدلة، ولكى يدرك المرء نكهة هذا الصوت كاملة وصادقة، فلا غنى عن الاستماع إلى تسجيلاته.

أجرى الحوار فى لندن فى سبتمبر من عام ١٩٦١

* * *

بداية، هل توضح لنا كيف تشرع فى عملية الكتابة الفعلية؟ هل تبرى أقلام الرصاص مثلما يفعل همنجواى، أو أى شىء من هذا القبيل، لكى يدور المحرك؟

لا، ليس بصفة عامة، لا. لا شىء من هذا القبيل. عمومًا أجلس فأعمل بعد الإفطار مباشرة. أجلس مباشرة إلى المكنة. وحين لا أجد نفسى قادرًا على الكتابة، أتوقف. لكن لا، القاعدة أنه ما من مرحلة استعدادية.

وهل هناك أوقات معينة أو أيام معينة تعمل فيها بصورة أفضل؟

أنا الآن أفضل الصباح، ولمدة ساعتين أو ثلاث. فى البدايات كنت أعمل من بعد منتصف الليل إلى الفجر، ولكن ذلك كان فى البدايات المبكرة تمامًا. حتى بعد أن ذهبت إلى باريس وجدت أن

العمل فى الصباح أفضل كثيراً، ولكننى وقتها كنت أعمل لساعات طويلة، فكنت أعمل فى الصباح، ثم آخذ قيلولة بعد الغداء، ثم أصحو فأكتب مرة أخرى حتى منتصف الليل أحيانًا. فى السنوات العشر أو الخمس عشرة الأخيرة، وجدت أنه ليس ضروريًا أن أقضى كل هذا الوقت فى العمل. بل إنه سيئ فى واقع الأمر، إذ يستنزف المرء مخزونه.

هل تقول إنك تكتب بسرعة؟ بيرليه (الكاتب النمساوى ألفريد بيرليه Perlès) قال فى "صديقى هنرى ميلر My Friend Henry Miller" إنك واحد من أسرع من رآهم فى الكتابة على الآلة الكاتبة.

نعم، كثير من الناس يقولون هذا. وأنا لا بد أن أحدث ضوضاء رهيبة من حركة أصابعى على المفاتيح. أفترض أننى فعلاً أكتب بسرعة. ولكن أرجع فأقول إن هذا يتغير. قد أكتب بسرعة لفترة، ثم تأتى مراحل فإذا بى واقف، وقد أقضى ساعة فى صفحة. ولكن هذا نادر إلى حد ما، لأننى عندما أجد نفسى وقد تهت، أعبر ذلك الجزء وأكمل، كما تعرف، ثم أرجع إليه فى يوم آخر عودة طازجة.

كم كنت تستغرق لكتابة أحد كتبك الأولى بمجرد أن تبدأ فيه؟

لا أستطيع أن أجيب هذا السؤال. لم أستطع قط أن أتنبأ كم سوف يستغرق تأليف كتاب: حتى الآن حينما أشرع فى العمل على شىء لا أستطيع أن أتنبأ. بل إنه من الخطأ تصديق التواريخ التى يقول كاتب إنه بدأ فيها وانتهى فيها من كتاب. فهى لا تعنى أن

الكاتب كان يكتب الكتاب باستمرار طوال ذلك الوقت. عندك سيكسوس Sexus مثلاً، أو الصلب الوردى كله، أعتقد أننى أبدأ في عام ١٩٤٠، وها أنا إلى الآن لا أزال فيه. من العبث القول بأننى أعمل فيه كل هذا الوقت، بل إن سنوات بأكملها كانت تمر علىّ بدون أن أفكر فى العمل كله بالمرة. فما الذى يمكنك أن تقوله فى أمر كهذا؟

حسن، أعرف أنك أعدت كتابة "مدار السرطان مرات عديدة، ولعل هذا العمل أزعجك أكثر من أى عمل سواه، لكنه كان البداية بالطبع. وإذن فإننى أتساءل عما لو لم تكن الكتابة الآن قد سهلت عليك؟

أعتقد أن هذه أسئلة لا معنى لها. ما أهمية الفترة التى أستغرقها فى تأليف كتاب؟ لو كنت تطرح هذا على سيمينون الكاتب البلجيكى غزير الإنتاج جورج سيمينون "Georges Simenon"، لأجابك بغاية التحديد. أعتقد أنه يحتاج ما بين أربعة أسابيع إلى سبعة. هو يعرف أنه قادر أن يعتمد على ذلك. كتبه فى العادة ذات طول معين. ولكنه فى النهاية واحد من تلك الاستثناءات النادرة، هو رجل يقول "سوف أبدأ الآن فى تأليف هذا الكتاب" فيمنحه نفسه كاملة. يحاصر نفسه، لا يعود لديه ما يفكر فيه أو يفعله إلا الكتاب. أنا حياتى لم تكن هكذا بالمرة. عندى كل ما تحت الشمس أفعله أثناء الكتابة.

هل تحرر أو تعدل كثيراً؟

هذه أيضًا مسألة تتفاوت كثيرًا جدًا. لا أقوم مطلقًا بالتصحيح أو المراجعة أثناء عملية الكتابة. لنفترض أننى أكتب شيئًا بأى طريقة كانت، بعدها، بعدما يبرد، أنا أتركه يستريح فترة، شهرًا أو اثنين، أنظر فيه بعين باردة. وأقضى فيه وقتًا رائعًا. بالضبط أعمل فيه ببلطة. لكن ليس دائمًا. فى بعض الأحيان يأتى بالضبط كما أردت له.

كيف تقوم بالمراجعة؟

عندما أراجع، أستخدم القلم والحبر فى التغيير، فى الحذف، فى الإضافة. وتبدو المخطوطة بديعة بعد ذلك، مثل بلزاك. ثم أعيد الكتابة على الآلة الكاتبة، وفى أثناء ذلك أجرى المزيد من التغييرات. أفضل أن أقوم بنفسى بإعادة الطباعة على الآلة الكاتبة، لأننى حتى لو ظننت أننى أدخلت كل التغييرات التى أريدها، يأتى مجرد فعل ملامسة المفاتيح بميكانيكيته فيشحذ أفكارى، وأجد أننى أراجع وأنا أنهى العمل.

تقصد أن ثمة ما يجرى بينك وبين المكنة؟

نعم، هى بطريقة ما تحفزنى، هناك تعاون.

فى "كتب فى حياتى" تقول إن أغلب الكتّاب والرسامين يعملون فى أوضاع غير مريحة. هل ترى فى ذلك نفعًا؟

نعم. صرت بطريقة ما مؤمنًا بأن آخر شىء يفكر فيه الكاتب أو أى فنان هو أن يريح نفسه أثناء العمل. ولعل شيئًا من التعب يكون

له عون أو حافز. والذين يملكون العمل فى ظروف أفضل غالبًا ما يفضلون اختيار العمل فى ظروف بائسة.

ألا يكون هذا التعب سيكولوجيا أحيانًا؟ خذ مثلاً حالة دوستويفسكى ...

حسن، لا أعرف. أعرف أن دوستويفسكى كان دائمًا فى حالة بائسة، ولكنك لا تستطيع أن تقول إنه كان يختار التعب السيكولوجى عامدًا. لا، أشك فى هذا بقوة. لا أعتقد أن هناك من يمكن أن يختار مثل هذا، اللهم إلا بدون وعى منه. أما ما أعتقده فعلاً فهو أن فى كثير من الكتاب ما يمكن أن تسميه الطبيعة الشيطانية. هم دائمًا فى مشاكل، كما تعرف، وليس ذلك وهم يكتبون فحسب، أو لأنهم يكتبون، بل فى جميع جوانب حياتهم، فى الزواج، والحب، والعمل، والمال، وكل شىء. وذلك كله مترابط معًا، لحمة واحدة. هذا سمت فى الحياة الإبداعية. وليس جميع المبدعين هكذا، ولكن بعضهم.

تتكلم فى أحد كتبك عن "الإملاء"، عنك إذ يتم الاستيلاء عليك، فإذا أشياء تندفع منك. كيف تجرى هذه العملية؟

حسن، هذا لا يحدث إلا على فترات نادرة، هذا الإملاء. شخص ما يسيطر عليك فإذا بك تنسخ لا أكثر ما يقال. حدث هذا أكثر وأقوى ما حدث أثناء عملى على "دى إتش لورنس"، العمل الذى لا أنهيه قط، وذلك لأنه كان علىَّ أن أقوم بالكثير للغاية من التفكير. وكما ترى، أنا شخص يسوؤه أن يفكر. والكاتب لا ينبغى أن يفكر

كثيرًا. ولكن ذلك عمل كان يقتضى التفكير. وأنا لست ماهرًا جدًا فى التفكير. إنما أعمل من مكان عميق، وحينما أكتب، لا أكون على دراية بما سوف يحدث بالضبط. أعرف ما أريد أن أكتب عنه، لكننى لا أكون مشغولاً كثيرًا بكيفية قولى له. أما فى ذلك الكتاب، فقد كنت أصارع الأفكار، وكان ينبغى أن يكون له قالب ومعنى. عملت فيه - فيما أفترض - نحو سنتين على بعض. تشبعت به، تركته يستولى علىّ حتى لم يعد بوسعى تجاهله. بل إننى لم أكن أستطيع أن أنام. حسن، كما أقول، الإملاء يسيطر بأقوى شكل فى حالة هذا الكتاب. حدث هذا مع مدار الجدى أيضًا، ومع أجزاء فى الكتب الأخرى. أعتقد أن هذه الفقرات تبرز فى الكتب. ولا أعرف إن كنت تلاحظها أم لا؟

أهى الفقرات التى تسميها المعزوفات؟

نعم، أستخدم هذا التعبير. الفقرات التى أشير إليها تكون صاخبة، تكاد الكلمات تتساقط فوق بعضها بعضًا. كان بوسعى أن أستمر فى الكتابة إلى ما لا نهاية. وطبعًا أعتقد أن هذه هى الطريقة التى ينبغى أن يكتب بها المرء طول الوقت. ترى طبعًا الفارق الكامل، والاختلاف الهائل بين الفكر والسلوك والمنهج فى المشرق والمغرب. لو أن فنانًا ينتمى إلى الزن على سبيل المثال أراد أن يفعل شيئًا، يكون لديه استعداد طويل ومنهج وتأمل، وتفكير عميق هادئ فيه، ثم يتوقف التفكير، ويحل الصمت، والخواء، وهكذا وقد يستمر هذا لشهور، وربما لسنوات. ولكنه حينما يبدأ، فإذا به

كالبرق، وإذا به بالضبط كما يريد - كامل. حسن، هذه هى الطريقة التى ينبغى للفن فيما أعتقد أن يأتى بها. لكن من يفعل هذا والحياة التى نعيشها معاكسة لمهنتنا.

هل ثمة تهيئة معينة ينبغى أن يمر بها الكاتب، كالمحارب بالسيف فى الزن؟

لماذا، بالطبع، لكن من يفعلها؟ ولكن سواء بقصد أم من غير قصد، يقوم كل فنان بضبط نفسه وتهيئتها بطريقة أو بأخرى. ولكلٍ طريقته. وفى النهاية أغلب الكتابة يتم بعيداً عن الآلة الكاتبة، بعيداً عن منضدة الكتابة. يمكننى القول إنه يحدث فى اللحظات الهادئة الساكنة أثناء المشى أو حلاقة الذقن أو اللعب أو أى شىء، أو حتى أثناء الحديث مع شخص لا تكون مهتماً به فى الحقيقة. تكون فى حالة عمل، يكون عقلك شغالاً على هذه المشكلة فى جزء خلفى من دماغك. وهكذا حينما تجلس إلى الماكينة تكون مسألة نقل.

قلت من قبل إن بداخلك شيئاً ما هو الذى تكون له السيطرة؟

نعم، بالطبع. شوف. من الذين يكتبون الكتب العظيمة؟ ليس نحن الذين نوقع بأسمائنا. مَنْ الفنان؟ إن هو إلا رجل عنده جهاز استقبال، ويعرف كيف يصطاد التيارات السارية فى الجو، فى الكون، هو فقط يعرف الاصطياد، وهذا ما كان من أمره. من الأصلى، إن كل ما نفعله، وكل ما نفكر فيه، موجود أصلاً، وما نحن إلا وسطاء، تلك هى المسألة، من الذى يقوم باستخدام ما هو شائع فى الهواء. ما السبب فى أن الأفكار، والاكتشافات العلمية العظيمة،

غالبًا ما تظهر فى مناطق مختلفة من العالم فى وقت واحد؟ مثل ذلك يصدق على العناصر التى تؤلف قصيدة أو رواية عظيمة أو أى عمل فنى. هى موجودة بالفعل فى الهواء، وكل ما فى الأمر أنها لم تجد صوتًا ينطق بها بعد. هى بحاجة إلى الإنسان، إلى المفسر، لينقلها هذه النقلة. حسن، وصحيح أيضًا أن من الناس من هم سابقون لزمانهم..ولكن فى أيامنا هذه لا أعتقد أن الفنان هو السابق كثيرًا لزمانه بمقدار رجل العلم. الفنان متأخر، خياله لا يلاحق أهل العلم.

كيف ترى حقيقة أن بعض الناس بعينهم يكونون مبدعين؟ يقول أنجوس ويلسن Angus Wilson إن الفنان يكتب بسبب صدمة ما، وأنه يستخدم الفن نوعًا من العلاج يغلب به عصابه. ألدوس هكسلى Aldous Huxley، فى المقابل، يتبنى النظرة المقابلة تمامًا، ويقول إن الكاتب عاقل أتم العقل، وإنه لو كان مصابًا بالعصاب لأعاق هذا الكاتب الذى فيه. هل لك أى رأى فى الموضوع؟

أعتقد أن الأمر يختلف بحسب كل كاتب على حدة. لا أعتقد أن بالإمكان الخروج بحكم كهذا على الكتّاب جميعًا. الكاتب فى نهاية الأمر إنسان، إنسان كغيره من الناس. قد يكون عصابيًا وقد لا يكون. أعنى أن عصابيته، أو أيًا ما كان ذلك الذى يقولون إنه يصنع شخصيته، ليست مسئولة عن كتابته. أعتقد أن الأمر أكثر غموضًا من هذا، ولن أحاول حتى أن أدلى فيه بدلوى. لقد قلت إن الكاتب إنسان لديه جهاز استقبال. ولو علم ما هو بالضبط لصار فى غاية

التواضع. لرأى نفسه إنسانًا أوتى ملكية ميزة معينة فصار قدره أن يستخدمها فى خدمة الآخرين. ليس لديه إذن ما يفخر به، اسمه لا يعنى شيئًا، ذاته صفر، إن هو إلا أداة فى سلسال طويل.

متى اكتشفت أن لديك تلك الميزة؟ متى بدأت الكتابة؟

لا بد أن أكون بدأت فى الفترة التى كنت أعمل فيها لـ وسترن يونيون. من المؤكد أن تلك هى الفترة التى كتبت فيها الكتاب الأول، بالقطع. كتبت أشياء أخرى بسيطة فى ذلك الوقت أيضًا، ولكن الكتابة الحقيقية لم تحدث إلا بعدما تركت وسترن يونيون - سنة ١٩٢٤ - عندما قررت أن أكون كاتبًا وأمنح نفسى للكتابة تمامًا.

هذا يعنى أنك واصلت الكتابة لمدة عشر سنوات قبل نشر "مدار السرطان".

نعم، تقريبًا. وفى تلك الفترة كتبت بضعة أشياء من بينها روايتان أو ثلاث. نعم من المؤكد أننى كتبت قبل مدار السرطان.

هل يمكن أن تكلمنى أكثر عن تلك الفترة؟

الحقيقة أننى تكلمت عنها بالقدر الكافى فى "الصلب الوردى: سيكسوس، بليكسوس، نيكسوس" كلها لها علاقة بتلك الفترة. وسيكون هناك المزيد فى الجزء الثانى من نيكسوس. تكلمت عما فى تلك الفترة من محن، عن حياتى البدنية، والمصاعب. كنت أعمل كالكلب وفى الوقت نفسه، ماذا عساى أقول؟، كنت مغيبًا. لم أكن أعرف ما الذى أفعله. لم أكن أعرف إلى أين أنا ذاهب. كان

المفترض أننى أعمل على رواية، أكتب رواية عظيمة، ولكننى فى واقع الأمر لم أكن أحقق أى شىء. فى بعض الأحيان كنت لا أكتب أكثر من ثلاثة أسطر أو أربعة فى اليوم، وكانت زوجتى ترجع آخر اليوم فتسألنى "كيف تسير الأمور؟" (ولم أكن أسمح لها أن ترى ما على الماكينة). كنت أقول "أوه، بصورة هائلة". فتسألنى "حسن، فأين أنت الآن؟". ولو أذنت لى، فمن بين كل الصفحات التى كان يفترض أننى كتبتها، لم أكن فى حقيقة الأمر قد كتبت إلا ثلاثًا أو أربعًا، ولكننى كنت أكلمها وكأننى كتبت مائة أو مائة وخمسين. كنت أمضى فى الكلام عما كتبته، مؤلفًا الرواية فى ثنايا حديثى إليها. وهى تصغى وتشجعنى، وهى على يقين لعين بأننى أكذب. وفى اليوم التالى كانت ترجع فتقول "ماذا عن ذلك الجزء الذى كلمتنى عنه ليلة أمس كيف تجرى الأمور فيه؟". وكلها كانت كذبة، فبركة كما ترى بينى وبينها. شىء رائع، شىء رائع.

متى فكرت للمرة الأولى فى كل هذه الكتب السيرية بوصفها عملاً متكاملاً؟

فى سنة ١٩٢٧ عندما سافرت زوجتى إلى أوربا ووجدت نفسى وحيداً. كنت أعمل لفترة فى إدارة الحدائق فى كوينز. وذات يوم، بدلاً من أن أرجع إلى البيت فى نهاية يوم العمل استولت علىَّ فكرة التخطيط لكتاب حياتى، وسهرت طول الليلة أعمل فيه. خططت لكل شىء كتبته حتى يومنا هذا فى نحو أربعين أو خمسين صفحة مكتوبة على الآلة الكاتبة. كتبت على شكل ملاحظات، بأسلوب

تلغرافى. ولكن المسألة كلها موجودة فيها. مجمل عملى منذ "مدار الجدى" مرورًا بـ "الصلب الوردى" ـ باستثناء "مدار السرطان" فذلك كتاب أملته لحظته الراهنة ـ هى عن سبع سنوات عشتها مع هذه المرأة، منذ أن قابلتها وحتى رحلتُ إلى أوربا. فى وقتها لم أكن أعرف متى سأرحل إلى أوربا، ولكننى كنت أعرف أننى راحل آجلاً أم عاجلاً. تلك كانت المرحلة الحاسمة من حياتى ككاتب، المرحلة السابقة مباشرة على مغادرتى أمريكا.

يتكلم داريل عن احتياج الكاتب إلى القيام بفتح فى كتابته، إلى سماع صوته الخاص. أليس هذا تعبيرك أنت فى واقع الأمر؟

نعم، أعتقد هذا. على أية حال، هذا ما حدث معى فى "مدار السرطان". حتى ذلك الحين، يمكن القول بأننى كنت كاتبًا مقلدًا بصفة عامة، متأثرًا بالجميع، متبنيًا كل نبرة لكل كاتب آخر أحببته. يمكن القول إننى كنت رجلاً أدبيا. ثم أصبحت رجلاً غير أدبى: قطعت الوتر. قلت إننى سوف أفعل فحسب ما أقدر أن أفعل، أعبر عما أنا إياه، ولذلك استخدمت ضمير المتكلم، ولذلك أكتب عن نفسى. قررت أن أكتب من منظور تجربتى الخاصة، ما عرفته وما أحسسته. وكان فى ذلك خلاصى.

وكيف كانت تلك الروايات المبكرة؟

أتخيل أنك قد تعثر فيها، بل إنك لا بد أن تعثر فيها بصورة طبيعية على بعض آثار من نفسى. ولكن إحساسى كان قويًا فى ذلك الوقت بأن على المرء أن يحكى قصة ما، حبكة تتكشف، كنت أكثر انشغالاً بالقالب وطريقة تنفيذه منى بالشىء الحيوى.

وذلك ما تسميه النهج "الأدبى"؟

نعم، شيء بالٍ ولا نفع فيه، وعليك أن تنسلخ منه. لا بد من قتل رجل الأدب. والمرء فى الوضع الطبيعى لا يقتل هذا الرجل، لأنه جزء حيوى منه ككاتب، ولا شك أنه ما من فنان إلا وله افتتان بالتكنيك. ولكن الشيء الآخر فى الكتابة هو "أنت". والذى اكتشفته أنا هو أن أفضل تكنيك هو عدم وجود تكنيك أصلاً. وأنا لا أشعر أبدًا أننى لا بد أن ألتزم بأى طريقة معينة أو نهج محدد. إنما أنا أحاول أن أبقى منفتحًا ومرنًا وجاهزًا للميل مع الريح أو مع تيار التفكير. هذا موقفى، تكنيكى، إن أحببتَ، أن أكون مرنًا ويقظًا، وأستخدم كل ما يبدو لى فى لحظته صالحًا للاستخدام.

فى "رسالة مفتوحة إلى السرياليين أينما هم" تقول "لقد كنت أكتب بطريقة سريالية فى أمريكا قبل أن أسمع بكلمة "السريالية" الآن، ما الذى تعنيه بالسريالية؟

حينما كنت أعيش فى باريس، كان عندنا تعبير أمريكى للغاية، ولكنه يشرحها خيرًا من أى شيء آخر. كنا نقول "هيا نأخذ القيادة" وكنا نعنى به أن نتجاوز النهاية العميقة، ونغوص فى اللا وعى، أن نطيع غرائزنا، ونتبع أهواءنا، أهواء القلب والحشايا، أو مهما تكن تسميتك لها. ولكن هذه طريقتى أنا فى التعبير عنها، وهى ليست مبدأ سرياليًا فى حقيقة الأمر، وأخشى أنه قد يثبت خطؤها عند "أندريه بريتون". ومع ذلك لا يشغلنى كثيرًا الموقف الفرنسى، الموقف العقائدى. كل ما كان يهمنى هو أننى عثرت فيها على وسيلة أخرى

للتعبير، طريقة إضافية، طريقة مضاعفة، على أن تكون طريقة يتم استخدامها بغاية الحكمة. وحينما طبق مشاهير السرياليين هذا التكنيك، كانوا يطبقونه - فيما بدا لى - بنوع من التعمد. فأصبح يفتقر إلى الذكاء، أصبح لا يحقق أى غرض. ومن يفقد ذكاءه كله، يفقد فى تصورى كل شىء.

هل السريالية هى ما تعنيه بقولك "(ولوج) حياة الليل"؟

نعم، وليس ثمة ما هو أوضح من الحلم. والسرياليون يستخدمون الحلم، وهو دائمًا جانب بديع وخصب من جوانب التجربة. والكتّاب جميعًا، بوعى أو بغير وعى، يوظفون الحلم، حتى غير السرياليين منهم. فالعقل الواعى هو الأقل عملاً فى الفنون. وفى ثنايا عملية الكتابة يناضل المرء كى يستخرج ما ليس معلومًا له. فالاقتصار على تسجيل المعروف يستوى والعدم، ولا يصل بنا فى الحقيقة إلى أى شىء. وكل الناس بشىء من التدريب قادرون على عمل هذا، وأى أحد قادر أن يكون هذا النوع من الكتّاب.

اعتبرت لويس كارول (صاحب "أليس فى أرض العجائب") سرياليًا، وهو يستخدم نوع الكنايات الذى تستخدمه أنت بين الحين والآخر ...

نعم، نعم، بالطبع "لويس كارول" كاتب أحبه. أتخلى عن ذراعى اليمنى وأكون أنا مؤلف كتبه، أو لأقدر على الاقتراب ولو قليلاً مما حققه. عندما أنهى مشروعى، لو استمررت فى الكتابة، سأحب أن أكتب هراء.

ماذا عن الدادية؟ هل حدث أن تطرقت إليها؟

نعم، الدادية كانت أهم بالنسبة لى من السريالية. فالحركة الدادية كانت شيئًا ثوريًا بحق. كانت جهدًا واعيًا وعمديًا لقلب المنضدة رأسًا على عقب، لإظهار الجنون المطلق فى حياتنا الراهنة، وتفاهة جميع قيمنا. وكان فى الحركة رجال رائعون، وكلهم كانوا ظرفاء. كان فيها ما يدفعك إلى الضحك، ولكن إلى التفكير أيضًا.

يبدو لى أنك فى "الربيع الأسود" اقتربت كثيرًا من الدادية.

لا شك. كنت أتأثر وقتها بسهولة. كنت منفتحًا على كل شىء يجرى فى أوربا عندما وصلت إليها. طبعا كنت أعرف بضعة أشياء هنا فى أمريكا، هذا صحيح. فلقد جاء التحول إلينا هنا فى أمريكا، "يوجين" جولاس" كان رائعًا فى انتقائه الكتاب والفنانين المدهشين الغرباء ممن لم نسمع بهم. أتذكر مثلا أننى ذهبت إلى آرمورى شو لمشاهدة "العارية تصعد السلم" لمارسيل دو شامب وغيرها من الأعمال الرائعة. امتلأت افتتانًا وذهولاً. كان ما أراه أمامى هو ما كنت أبحث عنه، بدا لى مألوفًا تمامًا.

كنت دائمًا تلقى فى أوربا من الفهم والتقدير أكثر مما تلقى فى أمريكا أو إنجلترا. ما تفسيرك لهذا؟

حسن، فى المقام الأول أنا لم أحظ بفرصة الفهم فى أمريكا لأن كتبى لم تكن منشورة فيها. ولكن بعيدًا عن هذا، وعلى الرغم من أننى أمريكى مائة فى المائة (وذلك شىء أزداد معرفة به كل يوم)،

أبقى على اتصال أقوى بالأوربيين. كنت أقدر على الحديث معهم، والتعبير عن أفكارى بمزيد من السهولة، والإحساس بأننى مفهوم بينهم بصورة أسرع. كانت علاقتى بهم أعلى من علاقتى مع الأمريكيين.

فى كتابك عن باتشن Patchen تقول إن الفنان فى أمريكا لن يحظى بالقبول ما لم يتنازل عن نفسه. هل ما زلت تشعر بهذا؟

نعم، وأقوى من ذى قبل. أشعر أن جوهر أمريكا ضد الفنان، وأن عدو أمريكا هو الفنان، لأنه يمثل الفردية والإبداع، وهذا بطريقة ما أمر "لا أمريكى". أعتقد أن أمريكا من بين جميع الدول. إذا ما غضضنا الطرف عن الدول الشيوعية بالطبع. هى الأكثر ميكانيكية وروبوتية.

ما الذى وجدته فى باريس الثلاثينيات ولم تكن تجده فى أمريكا؟

أفترض أنى وجدت حرية لم أعرفها قط فى أمريكا. وجدت التواصل مع الناس أسهل كثيرًا، أعنى الناس الذين يمتعنى الكلام معهم. قابلت كثيرين هناك من أمثالى. وأهم شىء أنى شعرت أن هناك تسامحًا تجاهى. لم أكن أطلب أن يفهمونى أو يقبلونى. كان التسامح معى وحده كافيًا. فى أمريكا لم أشعر بذلك قط. ولكن أوربا كانت أيضًا عالمًا جديدًا علىَّ. أعتقد أن أى مكان كان يمكن أن يكون جيدًا، مجرد أن أكون غريبًا فى عالم آخر، مختلف. لأن حياتى كلها، وهذا جزء من تركيبتى النفسية، حياتى كلها، ماذا عساى أقول، حياتى كلها هى الغرابة، لم أحب إلا أن أكون غريبًا.

بعبارة أخرى، لو كنت ذهبت إلى اليونان سنة ١٩٣٠ بدلاً من ١٩٣٩ كنت وجدت مثل ما وجدت؟

ربما ما كنت لأجد نفس ما وجدت، ولكننى كنت سأجد هناك سبيلاً إلى التعبير عن الذات وإلى تحريرها. ربما ما كنت لأصبح الكاتب الذى أنا إياه اليوم، ولكننى أشعر أننى كنت سأجد نفسى. فى أمريكا كنت مهدداً بخطر الجنون، أو الانتحار. كنت أشعر بعزلة تامة.

وماذا عن بيج صور؟ هل وجدت فيها بيئة مواتية؟

أوه، لا، لم يكن هناك أى شىء، ليس غير الطبيعة. كنت وحيداً، وذلك هو ما كنت أريده. وقد أقمت هناك لأنها كانت منطقة معزولة. كنت قد تعلمت بالفعل أن أكتب بغض النظر عن المكان الذى أعيش فيه. بيج صور كانت تغييراً رائعاً. وقتها كنت بالقطع قد وضعت المدن ورائى، بعدما نلت كفايتى من حياة المدن. وأنا بالطبع لم أقم باختيار بيج صور، ولكن صديقاً رمى بى على الطريق، وقال وهو راحل "اذهب وقابل فلانة الفلانية، وهى سوف تتكفل بك لليلة أو لأسبوع. مكان رائع، أعتقد أنه سوف يعجبك". وهكذا وقعت فى المكان. لم أكن قد سمعت ببيج صور من قبل على الإطلاق. كنت أعرف بشأن بوينت صور وقد قرأت روبنسن جيفرز. قرأت له "نساء فى بوينت صور" وأنا فى مقهى روتونديه فى باريس. لن أنسى هذا ما حييت.

أليس مدهشا أن تكون ذهبت بتلك الطريقة إلى الطبيعة، وأنت الذى كنت دائماً رجل المدينة؟

حسن، كما ترى، أنا بى شىء من الطبيعة الصينية. تعرف أنه فى الصين القديمة كان الفنان أو الفيلسوف حينما يهرم يتقاعد فى الريف، ليعيش ويتأمل فى سلام.

ولكن الأمر حدث فى حالتك أنت بالمصادفة؟

بالكامل. لكن، كما ترى، كل ذى شأن فى حياتى حدث بتلك الطريقة، بالمصادفة المحضة. طبعًا أنا لا أؤمن بذلك. أنا أؤمن أنه كان ثمة غرض دائمًا، أن الأمر كان مقدرًا له أن يكون كذلك. تفسير ذلك يكمن فى برجى، قد تكون تلك إجابتى الأمينة. الأمر بالنسبة لى فى غاية الوضوح.

لماذا لم ترجع قط إلى باريس لتعيش فيها؟

لأسباب عديدة. فى المقام الأول أنه لم يمض علىّ وقت يذكر فى بيع صور حتى تزوجت، ثم أصبح عندى أولاد، ثم لم يعد عندى نقود، ثم حدث أن وقعت فى غرام بيع صور. ولم أجد فى نفسى رغبة إلى استئناف حياتى الباريسية التى كانت قد انتهت. رحل أصحابى، وضيَّعت الحرب كل شىء.

جرترود شتاين تقول إن الحياة فى باريس طهَّرت إنجليزيتها لأنها لم تكن تستخدمها فى الحياة اليومية، فجعلها هذا صاحبة الأسلوب المعروف. هل كان للحياة فى باريس مثل هذا الأثر عليك؟

ليس بالضبط، ولكننى أفهم ما كانت تعنيه. طبعًا كنت أتكلم بالإنجليزية وأنا هناك أكثر بكثير مما كانت تفعل "جرترود شتاين". أى بعبارة أخرى، كنت أتكلم الفرنسية أقل. ولكنى فى كل الحالات كنت مشبعًا بالفرنسية طول الوقت. والاستماع إلى لغة أخرى يوميًا يرهف لك لغتك الأصلية، ويجعلك أوعى بظلال معانيها وفوارقها الطفيفة التى لم تكن تدرى بها. وهناك أيضًا نسيان طفيف يجعلك جائعًا إلى إعادة اقتناص عبارات وتعبيرات معينة. تصبح أكثر وعيًا بلغتك الخاصة.

هل كانت لك علاقة من أى نوع بجرترود شتاين أو بمجموعتها؟

لا، على الإطلاق. لم أقابلها قط، لا، ولم أعرف أحدًا من مجموعتها. ولكن أنا أصلاً لم أكن أعرف الكثير من أية مجموعة، يمكنك أن تقول هذا. طالما كنت ذئبًا شاردًا، نافرًا من الجماعات والمجموعات والطوائف والأخويات والصرعات والاتجاهات. عرفت عددًا من السرياليين، ولكننى لم أكن يومًا جزءًا من الجماعة السريالية أو غيرها.

ألم تتعرف بأى كاتب أمريكى فى باريس؟

عرفت وولتر لوينفلس وصمويل بوتنام ومايكل فرانكل. شروود آندرسن، ودوس باسوس وشتاينبك وساروبان قابلتهم لاحقًا فى أمريكا. قابلتهم مرات معدودة لا أكثر. لم تقم بينى وبينها أى رابطة حقيقية. من بين جميع الكتاب الأمريكيين الذين قابلتهم، كان شيروود آندرسن هو أكثر من أعجبنى. دوس باسوس كان شخصًا

دافئًا، رائعًا، ولكن شروود آندرسن - حسن، لقد كنت أحب أعماله، وأسلوبه، ولغته، منذ البداية. وأحببته إنسانًا، برغم أننا كنا مختلفين تمامًا فى أغلب الأشياء، لا سيما على أمريكا . كان يحب أمريكا، ويعرفها معرفة حميمية، ويحب شعب أمريكا وكل ما له علاقة به. وكنت على العكس. ولكننى كنت أحب ما يقوله عن أمريكا.

هل عرفت الكثير من الكتاب الإنجليز؟ كانت لك صداقة ممتدة، أليس كذلك، مع داريل وباويس ؟

- داريل، أكيد، ولكننى لا أنظر إليه بوصفه كاتبًا بريطانيًا. إنما أنا أراه كاتبا "لا بريطانى" تمامًا. "جون كاوبر باويس" بالطبع كان له التأثير الهائل علىَّ، ولكننى لم أعرفه قط. لم أجرؤ! كنت قزمًا وكان عملاقًا، فاهم. كان إلهى، مرشدى، وثنى! اكتشفته وأنا فى مطلع العشرينيات. كان فى وقتها يلقى محاضرات فى محافل ليبور فى نيويورك، وكوبر يونيون، وأمثال تلك الأماكن. كان الاستماع إليه وهو يتكلم يكلف المرء نحو عشرة سنتات. وبعد حوالى ثلاثين سنة ذهبت لأراه فى ويلز، واندهشت لما وجدته مطلعًا على أعمالى، وبدا أنه يكن لها احترامًا كبيرًا. وهو ما زادنى اندهاشًا.

عرفت أورول أيضًا فى تلك الأيام؟

أورول أظن أننى قابلته مرتين أو ثلاثًا فى زياراته لباريس. لم أكن أعتبره صديقًا، مجرد واحد من المعارف العابرين. ولكننى كنت مفتونًا بكتابه "متشردًا فى باريس ولندن"، وأعده من الكلاسيكيات. وهو لا يزال بالنسبة لى أفضل كتبه. برغم أنه كان رجلاً رائعًا

بطريقته الخاصة، إلا أننى كنت أعتبره غبيًا. كان مثل كثير من الإنجليز، مثاليًا، وكان فى نظرى أنا مثاليًا أحمق. يمكن القول إنه رجل ذو مبادئ. وأصحاب المبادئ يضجروننى.

لا تبالى بالسياسة كثيراً؟

إطلاقًا. أعتبرها عالمًا كامل الفساد والعفن. لا نصل من خلاله إلى أى شىء. السياسة كلها هينة فى نظرى.

حتى المثالية السياسية على طريقة أورويل؟

بل هذه بالذات. المثاليون فى السياسة يفتقرون إلى الإحساس بالواقع. والسياسى ينبغى فى المقام الأول أن يكون واقعيًا. أولئك الناس من أصحاب المثل والمبادئ، جميعهم ضالون، فى رأيى. وعلى المرء كى يكون سياسيًا، أن يكون على شىء من الضحالة، وأن يكون فيه من القاتل شىء قليل، أن لا يعاف رؤية الناس وقد صاروا ضحايا، أو انتهوا إلى مذبحة، فى سبيل فكرة، سواء أكانت جيدة أم رديئة. أقصد أن هؤلاء هم السياسيون الذين تعلو أسهمهم.

ماذا عن بعض العظماء من كتاب الماضى الذين انجذبت إليهم انجذابا خاصًا؟ لك دراسات عن بلزاك ورامبو ولورنس. هل يمكن القول بأن هناك نوعًا يشدك من الكتاب؟

يصعب القطع فى هذا، فالكتّاب الذين أحبهم شديدو التنوع. هم الكتاب الذين هم أكثر من كتّاب، فيهم هذه السمة الغامضة، السمة إكس، هى سمة ميتافيزيقية، أو سحرية، أو ما شابه هذا. لا أعرف

أى مصطلح يجدر بى أن أستخدمه هنا. عندهم هذا الشيء الإضافى المجاوز لحدود الأدب. يقرأ الناس كما لا يخفى عليك، للتسلية، أو لتضييع الوقت، أو طلبًا لنصيحة. أنا لا أقرأ أبدًا لتضييع الوقت، أو طلبًا لنصيحة، بل أقرأ طالبًا من يخرج بى من ذاتى، أقرأ طلبًا للنشوة. وأنا دائم البحث عن الكاتب القادر على الارتفاع بى عن ذاتى.

هل يمكن أن تخبرنا لماذا لم تنه قط كتابك عن دى إتش لورنس؟

نعم، السبب بسيط للغاية. كلما توغلت فى الكتاب، قلّ فهمى لما أفعله، ووجدت نفسى فى زحام من التناقضات. وجدت أننى لا أعرف فى حقيقة الأمر من هو لورنس، لم أستطع أن أضعه فى مكان، لم أستطع أن أضع إصبعى عليه، ببساطة لم أقوَ على مجاراته بعد وهلة، شعرت بحيرة تامة، كمن رمى نفسه فى قلب غابة فلم يستطع الخروج. لذلك تركت العمل.

ولكنك لم تواجه تلك المشكلة مع رامبو؟

وهذا فى حد ذاته غريب. صحيح أنه على مستوى الشخصية أشد غموضًا. لكن يبقى أننى لم أتداخل كثيرًا مع الأفكار فى كتاب رامبو. أما لورنس فكان رجل أفكار من جميع النواحى، ولقد ربط أدبه ربطًا إلى هذه الأفكار.

ولكنك لست بالضرورة معتنقًا لأفكار لورنس، صحيح؟

لا. ليس بصفة كلية، ولكننى معجب طبعًا بسعيه وبحثه وكفاحه. وأتفق مع لورنس فى كثير مما عنده. فى المقابل، هناك أشياء كثيرة

عند لورنس تضحكنى، أشياء تبدو عبثية وغبية، وبلهاء. لقد بت أنظر إليه اليوم من زاوية أفضل كثيراً، ولكننى لم أعد أرى أهمية لأن أقول أى شىء عنه. فلقد كان سابقًا يعنى لى شيئًا، حينما كنت واقعًا فى قبضته تمامًا.

حسن، أفترض أننى الآن سوف أعرج على مسألة البورنوجرافيا والفحش. أرجو ألا يكون عندك مانع. فأنت فى نهاية المطاف تعد بمثابة مرجع فى هذا الموضوع. ألم تقل فى موضع ما "أنا مع الفحش وضد البورنوجرافيا"؟

حسن، الأمر فى غاية البساطة. الفحش مباشرة، والبورنوجرافيا التواء. وأنا مؤمن بقول الحق، بإعلانها باردة، بالصدمة إن لزمت، ولست مع التخفى وراء أقنعة. بعبارة أخرى، الفحش تطهير، بينما البورنوجرافيا إضافة إلى العتمة.

ماذا تعنى بالتطهير؟

كلما ينكسر تابو، يحدث شىء جيد، شىء باعث للحيوية.

التابوهات شىء سىء؟

ليس فى أوساط الشعوب البدائية. التابو له سبب فى الحياة البدائية، وليس فى حياتنا، ليس فى أوساط المجتمعات المتحضرة. فى هذه الحالة يكون التابو خطراً، يكون مرضًا. الشعوب المتحضرة كما تعلم لا تعيش وفق أكواد أو مبادئ أخلاقية من أى نوع. نحن نتكلم عنها، نتظاهر باحترامها، لكن لا يوجد من يؤمن بها. لا أحد

يمارس هذه القواعد، فلا مكان لها فى حياتنا. التابوهات فى نهاية المطاف مثل صداع الاستيقاظ بعد سكر، التابوهات نتاج عقول مريضة، يمكن القول إنها نتاج جبناء لم تتوفر لهم الشجاعة ليعيشوا الحياة، وبذريعة من الدين أو الأخلاق يفرضون علينا هذه الأشياء. إننى أرى العالم، العالم المتحضر، لا دينيًا إلى حد كبير. الدين الفاعل فى أوساط الشعوب المتحضرة غالبًا ما يكون دين زيف ورياء، فى تعارض صارم مع المقاصد الحقيقية لأى دين.

ويقولون عنك إنك متدين جدًا.

وهذا صحيح، لكن بدون اعتناق أى دين. ما معنى هذا؟ معناه ببساطة هو احترام الحياة، والوقوف فى صف الحياة ضد الموت. ومرة أخرى، كلمة "الحضارة civilization" فى رأيى صنو للموت. وعندما أستخدم الكلمة أراها شيئًا مانعًا، يشل الحركة، شيئًا مرهقًا. هكذا كانت فى نظرى طول الوقت. وكما تعلم أنا لا أؤمن بالعصور الذهبية. أقصد أن العصر الذهبى يكون ذهبيًا لقلة قليلة من الناس، قلة منتقاة، أما الأكثريات فدائمًا فى شقاء، فى خرافة، فى جهل، فى اضطهاد، فى خناق الكنيسة والدولة. أنا ما أزال مؤمنًا عظيمًا بشبنجلر، وعنده تجد المسألة كلها. فهو يوضح التناقض بين الثقافة culture والحضارة civilization. الحضارة هى تصلب شرايين الثقافة.

فى المقالة التى كتبها عنك داريل لمجلة هورايزون قبل عشر سنوات، تكلم عن الفحش بوصفه تقنية. هل ترى الفحش تقنية؟

أعتقد أننى أعرف ما الذى كان يقصده. أعتقد أنه كان يقصد تقنية الصدمة. وقد أكون استخدمت الفحش هكذا بلا وعى، ولكننى لم أستخدمه قط بهذه الطريقة عن قصد. أنا وظفت الفحش بصورة طبيعية، مثلما قد أوظف أى طريقة أخرى فى الكلام. كان دائمًا مثل التنفس، كان جزءًا من إيقاعى الكلى. مرت بى لحظات كنت أنطق فيها بالفحش، ومرت بى لحظات مختلفة. ولا أعتقد أن الفحش هو أهم العناصر بأية حال من الأحوال. ولكنه عنصر مهم للغاية، ولا ينبغى إنكاره، أو تجاهله، أو كبته.

يمكن أيضًا المبالغة فيه ...

ممكن، ولكن ما الضرر من هذا؟ ماذا فيه يتسبب لنا فى كل هذا القلق؟ ما الذى فيه فنخاف منه؟ أو فى الأفكار؟ بفرض أنها تثويرية، هل نحن جبناء؟ ألم نواجه جميع أنواع الأشياء، ألم نصل المرة تلو المرة إلى شفا الدمار فى الحرب والمرض والوباء والمجاعة؟ ما الذى يهددنا فى المبالغة فى استخدام الفحش؟ أين الخطر؟

قلت إن الفحش أمر هين إن هو قورن مع العنف الشائع للغاية فى الكتب الشعبية الأمريكية.

نعم، كل هذه الكتابات الضالة السادية ممقوتة لدىّ. وأنا دائم القول بأن كتابتى آنا صحية لأنها مبهجة وطبيعية. فأنا لا أعبر مطلقًا عن شىء لا يقوله الناس أو يفعلونه طول الوقت. فمن أين أجىء به فى المقام الأول؟ خاصة وأننى لا أستخرجه من قبعة. كله حولنا، نتنفسه كل يوم. والأمر ببساطة أن الناس يرفضون الاعتراف

به. وما الفارق ما بين الكلمة المطبوعة والكلمة المنطوقة؟ وتعرف أن ذلك التابو لم يكن لدينا طول الوقت. فقد آتى على الأدب الإنجليزى حين من الدهر كان مسموحًا فيه بأغلب الأشياء. إنما هما القرنان الأخيران أو القرون الثلاثة الأخيرة، هى التى ظهر فيها هذا الموقف المقزز.

ولكن حتى لدى تشوسر لن تجد كل الكلمات التى تجدها عند هنرى ميلر؟

ولكنك تجد الكثير من الطبيعية الصحية المبهجة. الكثير من الحرية فى القول.

وما رأيك فى ما قاله داريل أثناء حواره مع باريس رفيو؟ قال إنه حينما يرجع النظر يجد أجزاء من "الكتاب الأسود" أشد فحشًا مما ينبغى.

قال هذا؟ إذن أقول أنا إن هذه هى أكثر الأجزاء التى تروق لى. وقد وجدتها ساحرة منذ أن قرأتها للمرة الأولى، ولا أزال على رأيى اليوم. لعل داريل كان يمزح يا رجل.

لماذا كتبت الكثير جداً عن الجنس؟ ما الذى يعنيه لك الجنس؟ هل يعنى لك شيئاً خاصاً؟

هذا سؤال صعب. تعرف، أنا أعتقد أنى كتبت مما يسميه النقاد المعادون لى بالـ "لغو" - أى الهراء الميتافيزيقى - بقدر ما كتبت عن الجنس. ولكنهم رأوا أن يقصروا نظرهم على الجنس دون غيره. لا،

لا أستطيع أن أجيب هذا السؤال، اللهم إلا لأقول إنه يلعب دوراً كبيراً فى حياتى. لقد عشت حياة جنسية ثرية. ولا أرى ما يدعونى إلى إقصائها.

هل كان لذلك أية علاقة مع انفصالك عن الحياة التى كنت تعيشها فى نيويورك؟

لا، لا أعتقد. ولكن الواحد يشعر فى فرنسا ـ بعدما يكون قد عاش فى نيويورك ـ أن الجنس منتشر فى الهواء. هو فى كل مكان من حولك، كأنه سائل. وأنا لا أشك فى أن الأمريكيين يدخلون العلاقات الجنسية بمثل ما يدخلها غيرهم من الناس من قوة وعمق وتنوع، ولكنك بطريقة ما لا تجد ذلك فى المناخ المحيط بك. وهناك أيضًا، أى فى فرنسا، تلعب المرأة دوراً أكبر فى حياة الرجل. وضعها هناك أفضل. لها اعتبارها، ويتم الكلام معها كشخص، لا كزوجة أو عشيقة أو غير ذلك. علاوة على أن الرجال الفرنسيين يفضلون أن يكونوا فى معية النساء. أما فى أمريكا وإنجلترا فالرجال يستمتعون فيما يبدو وهم مع بعضهم البعض.

ومع ذلك فحياتك فى فيلا سويرات كانت حياة ذكورية للغاية.

مؤكد، ولكن كان هناك دائمًا نساء على مقربة. كانت لى صداقات كثيرة، ولكننى على مدار حياتى كانت لى صداقات كثيرة للغاية. هذا شىء آخر يمليه على برجى: أنا رجل مكتوب له إقامة الصداقات. لعل هذا هو المكوّن الأكبر فى حياتى، ولعل من الواجب أن أقول شيئًا عنه. فعندما بدأت الكتابة بدأت أدرك كم أنا مدين

للآخرين. لقد لقيت عونًا على مدار حياتى كلها من الأصدقاء والغرباء على السواء. وفيم كنت أحتاج النقود وعندى الأصدقاء؟ ما الذى يريده أى منا وعنده أصدقاء؟ لقد كان لى أصدقاء كثيرون، أصدقاء عظماء، أصدقاء عمر، لا أفقدهم إلا بالموت.

دعنا من الجنس ولنتكلم قليلاً عن الرسم. أنت بدأت تستشعر الدافع إلى الكتابة وأنت فى أواسط العشرينيات. فهل بدأت ترسم فى الفترة نفسها؟

بعدها بوقت قصير جدًا. أعتقد أننى بدأت فى عام ١٩٢٧، أو ٢٨. ولكن ليس بالدرجة نفسها من الجدية، وهذا طبيعى. كانت الرغبة فى الكتابة شيئًا ضخمًا فى حياتى، شيئًا بالغ الضخامة. ولو أننى لم أشرع فى الكتابة إلا متأخرًا بعض الشىء - فقد بدأت البداية الحقة وأنا فى الثالثة والثلاثين - فذلك لا يعنى أننى قبل ذلك لم أفكر فى الأمر بالمرة. بل لقد كنت أضع الكتابة فى مكانة بالغة الارتفاع، كنت أرى نفسى مفتقرًا إلى المقدرة، لم أكن أؤمن بنفسى كاتبًا، فنانًا. لم أكن أجرؤ على النظر إلى نفسى بوصفى هذا الشخص، فاهم. أما الرسم فلم يكن هذا حاله معى. اكتشفت أن بى جزءًا يمكننى استخدامه. كنت ألتذ بالرسم، أتسرى به، أرتاح فيه من غيره.

ألا يزال حاله بالنسبة لك حال اللعبة؟

أوه، نعم، ليس أكثر.

ألا تجد مع ذلك أن هناك رابطة جذرية ما بين الفنون؟

بالقطع. فلو أنك مبدع بطريقة ما، فأنت مبدع بطريقة أخرى. لقد كانت الموسيقى فى الأصل، وكما تعلم، هى الأهم عندى. كنت أعزف البيانو، وكنت أرجو أن أكون عازف بيانو جيداً، ولكن كانت تنقصنى الموهبة. ولكننى مع ذلك كنت متشبعًا بالموسيقى. بل ويمكننى القول إن الموسيقى تعنى لى أكثر مما تعنيه الكتابة أو الرسم. هى الكامنة فى خلفية ذهنى طول الوقت.

كان لك ولع بالجاز فى وقت ما.

كذلك كنت. ولكننى اليوم لست على القدر نفسه من الولع. أعتقد الآن أن الجاز فارغ. محدود للغاية. وكما أرثى لما جرى للأفلام، أرثى لمصير الجاز. بات يزداد أوتوماتيكية، لا يتطور بالقدر الكافى، لا يثرى. كما هو حال الكوكتيل. أنا بحاجة أيضًا إلى نبيذ وشمبانيا وبراندى.

كتبت العديد من المقالات فى الثلاثينيات عن فن السينما. هل سنحت لك يوماً فرصة ممارسة هذا الفن؟

لا، ولكننى ما أزال أرجو أن أصادف الشخص الذى يتيح لى هذه الفرصة. ولكن ما يؤسينى بحق هو أن وسيط الفيلم لم يتم استغلاله يومًا الاستغلال الأمثل. فهو وسيط شعرى محتشد بجميع أنواع الإمكانيات. تأمل فحسب عنصر الحلم والفنتازيا. ولكن ماذا عن مدى تواتره فى الأفلام؟ ليس إلا لمسة منه بين الحين والآخر،

فنفغر أفواهنا. وتأمل كل هذه الأدوات التقنية المتاحة بين أيدينا. ولكننا يا إلهى لم نشرع حتى فى استخدامها. يمكن أن نفعل الأعاجيب، المعجزات، يمكن أن نصنع بهجة وجمالاً بلا حدود. وما الذى نحصل عليه فعلاً؟ خراء مصفى. الفيلم هو الوسيط الأكثر حرية، وبه يمكنك أن تصنع المعجزات. والحقيقة أننى أرحب باليوم الذى سيحل فيه الفيلم محل الأدب حينما لا تكون هناك حاجة إلى القراءة. أنت تتذكر من الفيلم وجوهًا وإيماءات على نحو لا يحدث لك مطلقًا من قراءة كتاب. ولو أن الفيلم قادر أن يستولى عليك، فإنك تسلمه نفسك تسليمًا. حتى الاستماع إلى الموسيقى ليس مثل هذا. فأنت تذهب إلى قاعة الاستماع فإذا الجو ردىء، والناس يتثاءبون، أو ينعسون، والبرنامج بالغ الطول، ولم يدرجوا فيه ما تريده أنت، وهكذا. أنت فاهم قصدى. أما فى السينما، وأنت جالس فى العتمة، والصور تأتى وتروح، وكأن وابلاً من النيازك ينهال عليك.

وما حكاية الفيلم المأخوذ عن مدار السرطان؟

والله إشاعات. كانت هناك عروض قدمت، ولكن أنا شخصيًا لا أعرف كيف يمكن لشخص أن يصنع فيلمًا من هذا الكتاب.

هل تحب أن تقوم أنت بهذا؟

لا، لأننى أعتقد أنه من المستحيل تقريبًا تحويل هذا الكتاب إلى فيلم. أصلاً لا أرى قصة فيه. وأيضًا هناك اعتماد كبير على اللغة. ربما يمكن الخروج بمثل هذه اللغة المدارية فى اليابانية أو التركية.

ولكننى لا أستطيع أن أتصور نقلها إلى الإنجليزية، أم ماذا؟ والفيلم فى النهاية وسيط مرن، درامى بوضوح، هو فى النهاية شىء يصنع من صور.

شاركت العام الماضى فى لجنة تحكيم مهرجان كان، صحيح؟

نعم، برغم أننى كنت أقرب إلى خيار مشكوك فيه. الفرنسيون فى الغالب فعلوا ذلك ليبينوا تقديرهم لكتاباتى. طبعًا كانوا يعرفون أن لى غرامًا بالسينما، ولكن حينما سألنى صحفى إن كنت ما زلت أحب الأفلام، كان لزامًا على أن أقول له إننى لا أكاد أراها. خمسة عشر عامًا الآن ولم أر إلا القليل للغاية من الأفلام الجيدة. ولكن مؤكد أننى لم أزل فى أعماق قلبى محبًا للسينما.

وكتبت مسرحية. ما رأيك فى هذا الوسيط؟

وسيط وددت طويلاً أن أجربه، ولكننى لم أجد فى نفسى الشجاعة قط. فى "الوشيجة"، وأنا أعيش تلك الحياة دون الأرضية مكافحًا من أجل الكتابة، ثمة وصف، وصف بالغ الحيوية لى إذ أحاول كتابة مسرحية عن الحياة التى كنا نحياها. لكننى لم أنته منها قط. أعتقد أننى لم أتجاوز الفصل الأول. ثبّتُّ على الحائط خريطة تفصيلية لها، وكان بإمكانى أن أتكلم عنها ببراعة، ولكننى لم أستطع الخروج بها. أما المسرحية التى كتبتها للتو فطلعت لى من القبعة لو جاز القول. كنت فى حالة ذهنية معينة: لم يكن لدى شىء لأفعله، أو مكان فأذهب إليه، ولا حتى شىء لآكله، ولم يكن حولى أحد، فقلت لنفسى لم لا تجلس وتجرب يدك؟ لم تكن لدى أدنى

فكرة حينما بدأت، ولكن الكلمة جاءتنى، لم أتعب عليها. لم يكن هناك تقريبًا بذل لأى نوع من الجهد.

وما موضوعها؟

كل شىء ولا شىء. لا أعتقد أن لموضوعها أهمية كبيرة فى الحقيقة. هى أقرب إلى المسخرة farce أو الهزلية burlesque مع عناصر سريالية. وهناك موسيقى، موسيقى عارضة، تصدر عن جهاز. لا أعتقد أن لهما أهمية كبيرة، وغاية ما يمكننى قوله عنها إنك لن تنعس وأنت تشاهدها.

هل تعتقد أنك سوف تمضى فتكتب المزيد من المسرحيات؟

أرجو هذا، نعم. التالية سوف تكون تراجيدية، أو كوميدية تحمل المرء على البكاء.

وما الذى تكتبه الآن أيضًا؟

لا أكتب شيئًا آخر.

ألن تخرج بجزء ثان من الوشيجة؟

نعم، قطعًا، ذلك ما علىّ أن أفعله. ولكننى لم أشرع فيه بعد. قمت بمحاولات كثيرة ثم عدلت عنها.

قلت إن عليك أن تفعل هذا؟

حسن، نعم، بمعنى من المعانى لا بد من إنهاء المشروع، المشروع الذى خططت له سنة ١٩٢٧. وهذه كما تعلم نهايته. أعتقد أن جزءا

من تلكؤى يمكن إيعازه إلى أننى لا أريد للعمل أن يبلغ نهايته. سيكون معنى هذا أن أنعطف، أن أسلك مسارًا جديدًا، أكتشف ميدانًا جديدًا. لأننى لم أعد راغبًا فى الكتابة عن تجاربى الشخصية. لقد كتبت كل هذه الكتب السيرية لا ظنًا منى بأننى شخص مهم، ولكن، وهذا سوف يجعلك تضحك، لأننى حينما بدأت كنت أظن أننى أحكى قصة أكثر البشر معاناة ومأساوية على وجه الأرض. ومع انطلاقى فى الكتابة أدركت أننى محض هاو فى المعاناة. صحيح أننى حصلت على نصيبى كاملاً مكتملاً من المعاناة، ولكننى لم أعد أظن أنه كان رهيبًا. وذلك ما جعلنى أطلق على الثلاثية اسم "الصلب الوردى". اكتشفت أن المعاناة كانت خيرًا لى، هى التى فتحت لى طريق حياة البهجة، من خلال قبول المعاناة. حينما يصلب إنسان، حينما يموت فى نفسه، يتفتح القلب مثل زهرة. والمرء بالطبع لا يموت، لا أحد يموت، لا وجود للموت، إنما أنت تبلغ مستوى جديدًا من الرؤية. عالمًا جديدًا من الوعى، عالمًا مجهولاً. وكما أنك لا تعرف من أين أتيت، فأنت لا تعرف إلى أين أنت ذاهب. ولكننى أؤمن إيمانًا لا يتزعزع بأن ثمة ما هو من قبل، وثمة ما هو من بعد.

ما إحساسك وأنت من أكثر الكتاب رواجًا، بعدما عانيت بلاء الفنان المبدع كل تلك السنوات؟

أنا بصدق لا أشعر بشىء إزاء هذا. هو بالنسبة لى أمر غير حقيقى، الأمر كله. لا أجد نفسى متورطًا فيه. وفى الواقع أنا أقرب

إلى كراهيته. لا يمنحنى أى لذة. كل ما أراه هو المزيد من التشويش على حياتى، الاقتحام لحياتى، المزيد من الكلام الفارغ. فالناس مهتمون بشىء لم يعد يثير اهتمامى أنا. ذلك الكتاب لم يعد يعنى لى شيئًا. الناس يفكرون فيه لأنه يشعرهم بإثارة شديدة. يظنونه أمرًا عظيمًا لى أن أكون حظيت أخيرًا بالقبول، والحقيقة أننى حظيت بالقبول قبل وقت طويل، على الأقل لدى من كان يعنينى أن أحظى بالقبول لديهم. وليس شيئًا بالنسبة إلىَّ أن أحظى بقبول العامة. بل هو أمر مؤلم. لأننى أحظى بالقبول بناء على الأسباب الخاطئة. إنها مسألة حسية، لا تعنى أن تقديرى يقوم على قيمتى الحقيقية.

ولكن هذا جزء من الاعتراف الذى كنت تعلم طول الوقت أنك سوف تحظى به.

نعم، بالطبع. لكن يبقى أن الاعتراف الحقيقى يأتى من أولئك الذين يكونون وإياك على نفس المستوى، من أندادك، ألا ترى هذا؟ هذا وحده هو الاعتراف ذو الشأن، وهذا نلته. ونلته منذ سنين.

أى من كتبك هو فى رأيك الأفضل؟

أقول دائمًا إنه "عملاق ماروسى"

أما النقاد فيقول أغلبهم إن كتابك العظيم هو السرطان

حسن، عند إعادة قراءة السرطان وجدت أنه أفضل كثيرًا مما كنت أتصور. أعجبنى. فى الواقع، أدهشنى. سنوات طويلة كانت قد

مضت دون أن أنظر إليه. أعتقد أنه كتاب جيد جدًا، وأن فيه مزايا دائمة. ولكن كتابة عملاق تمت من مستوى آخر من مستويات وجودى. ما يعجبنى فيه أنه كتاب مبهج، يعبر عن البهجة، ويبعث البهجة.

وماذا جرى لـ "دراكو والخسوف " Draco and the Ecliptic الذى أعلنت عنه قبل سنين؟

لا شيء. طواه النسيان، برغم أنه يمكن جدًا فى أى يوم أن أكتبه. كانت فكرتى هى أن أكتب كتابًا نحيلاً للغاية أبين فيه ما كنت أحاول أن أفعله بكتابتى كل تلك الكتب عن حياتى. أى أن أنسى ما كتبت وأحاول من جديد أن أبين ما كنت أرجوه. وبذلك أقدم دلالة العمل من وجهة نظر كاتبه. ووجهة نظر الكاتب هى كما تعلم مجرد واحدة من وجهات نظر كثيرة، وفكرته عن دلالة عمله تضيع وسط تلاطم الأصوات الأخرى. هل الكاتب يعرف عمله مثلما يتخيل؟ لا أظن. أعتقد أنه أقرب إلى وسيط، حينما تزول حالة النشوة، يدهشه ما قاله وما فعله.

● خورخى لويس بورخيس

لا أعتقد أن الأفكار مهمة

حوار: رونالد كريست[١]

(١) نشر فى عدد شتاء وربيع ١٩٦٧.

أجرى هذا الحوار فى يوليو من عام ١٩٦٦، فى لقاءات عقدتها مع بورخيس فى مكتبه بـ "المكتبة الوطنية" (الأرجنتينية) التى يعمل مديرًا لها. غرفته - التى تذكّرنا بغرفه السابقة فى بيونس آيرس - ليست غرفة مكتب على الإطلاق، بل هى غرفة كبيرة، مزخرفة، عالية السقف فى مبنى المكتبة المجدد حديثًا. يوجد على الجدران العديد من الشهادات الأكاديمية وشهادات التقدير - وإن تكن أعلى من أن يدركها النظر فيقرؤها المرء بسهولة. هناك أيضًا العديد من منحوتات بيرانسى[1] التى تذكّر المرء بالخرائب البيرانسية الكابوسية فى قصة "الخالد" The Immortal لبورخيس. فوق المدفأة ثمة بورتريه ضخم، حينما سألت عنه سكرتيرة بورخس الآنسة "سوزانا كوينتيروس" إذا بها ترد بعفوية ردًا منطقيًا تمامًا فيه صدى من ثيمة بورخيسية أساسية: "لا يهم. إنها نسخة من رسم آخر".

---

١ - جيوفانى باتيستا بيرانيسى Giovanni Battista Piranesi (1720- 1778)
- فنان إيطالى اشتهر بنقوشاته البارزة لروما.

فى ركنين متقابلين من الغرفة مجموعة أرفف تحتوى ـ فيما أوضحت الآنسة كونتيروس ـ على الكتب التى يكثر رجوع بورخيس إليها، وهى مرتبة ترتيبًا معينًا لا يتغير بأية حال، ليستطيع بورخيس ـ الأعمى تقريبًا ـ أن يتعرف عليها من مواقعها وأحجامها. المعاجم على سبيل المثال موضوعة معًا، ومن ضمنها نسخة قديمة متماسكة ومعاد تغليفها من قاموس وبستر الموسوعى للغة الإنجليزية، ومعجم آخر للأنجلوسكسونية لا يقل قدمًا وتماسكًا. بين المجلدات الأخرى التى تتراوح بين كتب بالألمانية وأخرى بالإنجليزية، وكتب فى اللاهوت والفلسفة والأدب والتاريخ هناك دليل بيليكان إلى الأدب الإنجليزى بجميع أجزائه، ومختارات فرانسيس بيكون الصادرة عن المكتبة الحديثة، والإيدا الشعرية[١]، وقصائد كاتولوس لهولاندر و"هندسة الأبعاد الأربعة لفورسايث، وأجزاء عديدة من كلاسيكيات اللغة الإنجليزية الصادرة عن هراب، ومؤامرة بونتياك لباركمان، وطبعة بيوولف الصادرة عن تشامبر. قالت الآنسة كوينتيروس إن بورخس كان يقرأ مؤخرًا "تاريخ التراث الأمريكى المصور للحرب الأهلية"، وإنه فى الليلة السابقة فحسب اصطحب معه كتاب "حياة محمد" لواشنطن إرفنج إلى البيت، حيث تقرأ له أمه البالغة من العمر أكثر من تسعين عامًا.

---

(١) The Poetic Edda هى مجموعة من القصائد النورسية القديمة، وكاتولوس هو جائيوس فاليريوس كاتولوس (٨٤ ق م ـ ٥٤ ق م) شاعر لاتينى من الفترة الجمهورية، ولعل "هولاندر" محقق الكتابين أو مترجمهما.

فى عصر كل يوم، يصل بورخيس إلى المكتبة التى بات الآن معتادًا أن يملى فيها رسائله وقصائده، فتقوم الآنسة كوينتيروس بصفّها ثم تلاوتها عليه. وقد تنسخ الواحدة منها ـ إثر مراجعات بورخس ـ مرتين، وثلاثًا وأحيانًا أربع مرات قبل أن يرضى بورخيس. فى بعض الأمسيات تقرأ هى له، فلا يفوت فرصة أن يصحح لها نطقها للإنجليزية. ويحدث بين الحين والآخر، حينما يرغب بورخيس فى التفكير، أن يترك مكتبه ويبدأ يتجول حول قاعة المطالعة المستديرة فيكون القراء جالسين إلى المناضد أسفل منه. ولكنه ليس جادًا طوال الوقت، فقد آكدت الآنسة كوينتيروس ما يمكن للمرء أن يتوقعه بناء على كتاباته، وهو أنه "دائمًا يلقى النكات، النكات الصغيرة العملية".

حينما يدخل بورخيس المكتبة، مرتديًا البيريه، والسترة الصوفية الرمادية الداكنة معلقة على كتفيه، بينما سروالها متهدل على جزمته، يتوقف الجميع لوهلة عن الكلام، فلعل صمتهم هذا صمت احترام، ولعله صمت ناجم عن تعاطف مع رجل شبه أعمى. مشية حذرة، وفى يده عصا، يحركها كأنه يستجلى أماكن المياه الجوفية. هو قصير، يبدو شعره مصطنعًا بالطريقة التى يعلو بها رأسه. ملامحه غامضة، أكسبها الزمن ليونة، وهى بقدرٍ ما ممحوة لأن بشرته فاتحة. صوته، أيضًا، غير محدد، كأنه طنين، يبدو ـ ربما بسبب تعبير عينيه وخلوهما من التركيز ـ وكأنه آتٍ من شخص آخر خلف وجهه: ثمة خمول فى تعبيراته وإيماءاته، وفى أحد جفنيه

تهدل لا إرادى. ولكنه حينما يضحك - وهو كثيرًا ما يضحك - تتغضن قسماته فإذا بها حقًا أشبه بعلامة استفهام ملتوية، وهو كثيرًا ما يميل إلى أن يشيح بذراعه أو يطيح به أو يهوى بيده على المنضدة. أغلب أقواله يتخذ شكل السؤال البلاغى، ولكنه عند طرحه سؤالاً حقيقيًا، يبدو عليه فضول طاغ، وتشكك خجول يوشك أن يثير الشفقة. وكلما شاء أن يلقى نكتة، يتخذ نبرة دراماتيكية واضحة، ويصبح الاستشهاد الذى يأخذه عن "أوسكار وايلد" أنسب لمثل من العصر الإدورى. لكنته تستعصى على التصنيف الواضح: فهى مزيج كوزموبوليتانى من خلفيته الإسبانية، ودراسته للغة الإنجليزية السليمة، ومشاهداته للأفلام الأمريكية. (فما من رجل إنجليزى لينطق كلمة "بيانو" مطيلاً الياء). السمة الغالبة على نطقه تتمثل فى التداخل الناعم بين الكلمات فلا تتبدى لواحقها ومن ثم يصبح التمييز صعبًا للغاية بين couldn't و could. يلجأ إلى العامية ولغة الشارع حينما يشاء، لكنه أكثر اتكاء على الإنجليزية الرصينة المدرسية. وغالبًا ما يربط بين جمله بقوله "وبعد ذلك" أو "وعليه".

غير أن الأشد بروزًا هو أن بورخيس خجول. منكفئ على ذاته، بل هو يوشك أن يكون ماحيًا لذاته، فيتجنب ما استطاع أى كلام عن نفسه ويتكلم عن كتّاب آخرين ليجيب أسئلة عنه هو، بل إنه يستخدم كلامهم وكتبهم رموزًا لتفكيره هو.

فى هذا الحوار، حاول بورخيس أن يحافظ على نبرة العامية فى لغته الإنجليزية، فى تناقض دال مع كتاباته وفى دلالة واضحة على الحميمية بينه وبين لغة كانت لها أهمية بالغة فى تطوره الأدبى.

* * *

ألست معترضاً على أن أقوم بتسجيل محادثتنا؟

لا، لا. أعدّ الأجهزة. طبعًا هى معيقة، لكنى سأحاول أن أتكلم وكأنها ليست موجودة. والآن، من أين أنت؟

من نيويورك.

آه، نيويورك. زرتها، وأحببتها كثيرًا، قلت لنفسى "جميل، أنا الذى فعلت هذا، هذا هو شغلى".

قصدك جدران البنايات الشاهقة، ومتاهة الشوارع؟

نعم. كنت أتجول فى الشوارع - فى الطريق الخامس تحديداً - وتهت، ولكن الناس كانوا طوال الوقت طيبين. أتذكر أنى أجبت لشاب طويل القامة وخجول أسئلة كثيرة عن أعمالى. كانوا قد قالوا لى فى تكساس إن علىّ أن أخاف من نيويورك، لكنها أعجبتنى، والآن، جاهز؟

نعم، والمسجلة تعمل بالفعل.

الآن، قبل أن نبدأ، ما نوع الأسئلة؟

فى الغالب عن أعمالك وعن الكتّاب الإنجليز الذين أظهرت اهتمامًا بهم.

آه، صحيح. لأنك لو سألتنى عن الكتّاب المعاصرين الأصغر سنًا فستجد - فيما أخشى - أنى لا أعرف عنهم إلا أقل القليل. فأنا خلال السنوات السبع الأخيرة أبذل أقصى الجهد لتحسين معرفتى بالإنجليزية القديمة والنورسية القديمة Old Norse. وعليه، فما أشده نأيًا فى المكان وفى الزمان عن الأرجنتين، وعن الكتّاب الأرجنتينيين، أم لا؟ أما إن اضطررت أن أكلمك عن شذرة فينسبرج[1] Finnsburg Fragment أو مرثيات معركة بروانانبرج[2]...

هل تحب أن نتكلم عنهما؟

لا، ليس بصفة خاصة.

ما الذى جعلك تقرر دراسة الأنجلو سكسونية والنورسية القديمة؟

- بدأ الأمر من اهتمام شديد بالاستعارة. ثم إنى قرأت فى كتاب أو آخر - ربما فى كتاب "تاريخ الأدب الإنجليزى" لأندرو لانج - عن الكيننجز kennings، أو الاستعارات فى الإنجليزية القديمة، وفى الشعر النورسى القديم الأشد إيغالاً فى الزمن. ثم مضيت إلى دراسة الإنجليزية القديمة. وفى أيامنا هذه، أو ربما فى يومنا هذا،

---

(١) قصيدة بطولية مكتوبة بالإنجليزية القديمة.

(٢) Battle of Brunanburg معركة انتصر فيها الجيش الإنجليزى بقيادة الملك أثيلستان Æthelstan or Athelstan على جمع من جيوش "أولاف الثالث جوثفرستن" وملك جيش دبلن النورسى، وقسطنطين الثانى ملك الأسكتلنديين وأوين الأول ملك

وبعد سنوات عديدة من الدراسة، لم أعد مهتمًا بالاستعارات، لأننى أعتقد أنها كانت مضجرة للشعراء أنفسهم، أو لشعراء الإنجليزية القديمة على الأقل.

تقصد تكرارها؟

تكرارها، واستخدامها المرة تلو المرة، والبقاء على استخدام كلمات من قبيل hranrad أو "طريق الحوت" بدلاً من "البحر"، و"خشب البحر" أو "فرس البحر" بدلاً من "السفينة". فقررت أخيرًا أن أتوقف عن استخدامها، أعنى هذه الاستعارات، ولكننى فى الوقت نفسه قررت دراسة اللغة، ووقعت فى غرامها. وأنا الآن كوَّنت مجموعة - فنجن فيها قرابة ستة طلبة أو سبعة - ونحن نذاكر بصفة يومية تقريبًا. نقرأ الأجزاء البراقة من بيوولف Beowulf وشذرة فينسبرج وحلم الرود The Dream of the Rood. عرجنا كذلك على نثر الملك ألفريد King Alfred. والآن بدأنا دراسة النورسية القديمة، وهى شبيهة نوعًا ما بالإنجليزية القديمة. أعنى أن المفردات ليست مختلفة اختلافًا كبيرًا، فالإنجليزية القديمة أشبه ببيت فى منتصف المسافة على الطريق بين الجرمانية الدنيا Low German والإسكندنافية.

لك اهتمام قديم بالأدب الملحمى، أليس كذلك؟

هو كذلك. اهتمام دائم. هناك - على سبيل المثال - كثير من الناس يذهبون إلى السينما ويبكون. ذلك أمر يقع دائمًا، وقد وقع لى أيضًا. ولكننى لم أبك فى مواضع النهنهة، أو الأجزاء المثيرة

للشفقة. لكن مثلاً عندما شاهدت أول أفلام العصابات لـ جون فون شترنبرجر[1]، أتذكر حينما كان يقع شيء ملحمي ـ كأن يموت رجال عصابات شيكاجو ببطولية ـ كنت أجد عيني ملآنتين بالدموع. إحساسي بالشعر الملحمي أعلى بكثير من إحساسي بالشعر الغنائي، أو شعر الرثاء. وكذلك كان الأمر دائمًا. وقد يكون ذلك لأنني من سلالة عسكرية. جدي، الكولونيل فرانشيسكو بورخيس لافينور قاتل في الحرب الحدودية مع الهنود، ومات في ثورة، وأبو جدي، الكولونيل سواريز قاد سلاح الفرسان البيروفيين في واحدة من أواخر المعارك العظمى ضد الإسبان، وأحد أعمامي القدامى للغاية كان يقود طليعة جيش سان مارتن San Martin. أو شيء من قبيل ذلك. وكان لي أيضًا، حسن، كانت إحدى جدات جداتي شقيقة لروساس[2]، ولكنني لست فخورًا بهذه العلاقة؛ لأنني أعتبر أن روساس كان في زمنه مثلما بيرون في زمنه، لكن يبقى أن كل هذه الأشياء تربطني بالتاريخ الأرجنتيني، وكذلك بفكرة أن الرجل لا بد أن يكون شجاعًا، أليس كذلك؟

لكن الشخصيات التي تصطفيها لتكون أبطالاً ملحميين لك ـ كرجال العصابات على سبيل المثال ـ لا تُرى عادة شخصيات ملحمية، أهي كذلك؟ هل تجد فيهم هذه الملحمية؟

---

(١) (١٨٩٤ ـ ١٩٦٩) مخرج أمريكي من أصل نمساوي.

(٢) خوان مانويل دو روساس (Juan Manuel de Rosas) (1793- 1877) دكتاتور عسكري أرجنتيني (هامش المحاور).

أعتقد أنه ربما يكون فى رجل العصابات نوع من الملحمية الدنيا، أم لا؟

هل تقصد أنه ما دام النوع القديم من الملحمية غير متاح لنا الآن، فلا بد أن نبحث فى مثل هذه الشخصيات عن أبطال لنا؟

أعتقد أن الأمر كذلك فيما يتعلق بالشعر الملحمى. أو بالأدب الملحمى بالأحرى. لو أننا نتوقع كتّابًا من أمثال تى إى لورنس (لورنس العرب) فى كتابه "أعمدة الحكمة السبعة" أو بعض الشعراء من أمثال كيبلنج فى قصيدته "أغنية على الهارب للنساء الدنماركيات" أو حتى فى قصصه - فهذا بعيد المنال - أعتقد أن أهل الأدب فى أيامنا هذه يتجاهلون واجباتهم الملحمية، وإن ما حافظ لنا على الملحمية، وما أغرب هذا، هو أفلام الغرب.

سمعت أنك شاهدت فيلم "قصة الحى الغربى" مرات كثيرة.

مرات كثيرة، نعم. طبعًا، لكن قصة الحى الغربى ليس من أفلام الغرب الأمريكى.

ولكنك وجدت فيه نفس القيم الملحمية؟

أعتقد هذا، نعم. وأنا أقول إن ما حافظ للعالم على التراث الملحمى خلال هذا القرن هو هوليود. حينما ذهبت إلى باريس، شعرت أننى أريد أن أصدم الناس، فعندما سألونى وكانوا يعرفون أن لى اهتمامًا بالأفلام، أو أنه كان لى اهتمام بالأفلام فبصرى اليوم كليل، "ما نوعية الأفلام التى تروق لك؟" قلت "بصراحة، أكثر

الأفلام التى أستمتع بها هى أفلام الغرب الأمريكى". كانوا جميعًا فرنسيين، وجميعهم اتفقوا معى. قالوا "طبعًا نحن نشاهد أفلامًا مثل هيروشيما مون آمور "هيروشيما حبيبتى" أو " السنة الماضية فى ماريانباد"[1] بدافع الواجب، ولكنا حينما نبحث لأنفسنا عن التسلية، وعن المتعة، وحين نريد أن نجد مسرة حقيقية، فإننا نشاهد الأفلام الأمريكية".

هو إذن المضمون، مضمون الفيلم "الأدبى"، لا الجوانب التقنية، ذلك ما يهمك؟

لا أعرف إلا القليل للغاية عن الشق التقنى فى الأفلام.

لو أن لى أن أغير الموضوع منتقلاً إلى كتاباتك. أود أن أسألك عما قلته ذات يوم عن ذلك الخوف الذى كان ينتابك من الشروع فى كتابة القصص.

نعم، كنت متخوفًا جدًا، لأننى كنت فى شبابى أعتبر نفسى شاعرًا، فقلت لنفسى "إننى لو كتبت قصة، فسيقول كل الناس إننى دخيل يتطفل على أرض ليست له". ثم وقعت لى حادثة. يمكنك أن تستشعر الندبة لو لمست رأسى هنا، ستراها. تحسس كل هذه الجبال، صح؟ وقضيت فى المستشفى أسبوعين، كنت أرى كوابيس، وأعيش أرقًا، كانت حالة إنسومنيا. بعد ذلك قالوا لى إننى كنت فى

---

(١) Hiroshima mon amour فيلم كتبت له السيناريو مارجريت دورا، وL'Année dernière à Marienbad فيلم فرنسى كتب له السيناريو آلن روب جرييه، وكلا الفيلمين من إخراج آلن ريسنيه.

خطر، خطر الموت، وإن نجاح العملية كان أعجوبة من الأعاجيب. بدأت أخشى على سلامتى العقلية، قلت "لعلى لا أتمكن من الكتابة مرة أخرى". وإذن تصبح حياتى فى حكم المنتهية، إذ الأدب فى غاية الأهمية بالنسبة لى. لا لأننى أرى فى كتاباتى شيئًا جيدًا بصفة خاصة، ولكن لأننى لا أستطيع أن أستمر فى الحياة بدون الكتابة. فأنا حينما لا أكتب، تتلبسنى حالة من الندم، صح؟ ثم فكرت أن أجرب يدى فى كتابة مقالة أو قصيدة. ولكننى قلت لنفسى "إننى كتبت مئات القصائد والمقالات ولو عجزت عن كتابة المزيد، فسوف أعرف على الفور أننى انتهيت، وأن كل شىء انتهى بالنسبة لى". ففكرت أن أجرب يدى فى شىء لم أجربه من قبل، بحيث إذا عجزت عن كتابته، لا يكون الأمر غريبًا، إذ ما الذى دفعنى أصلاً إلى كتابة قصة قصيرة؟ سيكون هذا الفشل تهيئة لى للضربة القاضية، وأعرف أنى شارفت على النهاية. وكتبت قصة، دعنى أر، أعتقد أنها كانت بعنوان[1] "Hombre de la esquina rosada" فاستمتع بها الجميع استمتاعًا كبيرًا. وارتحت راحة حقيقية. لولا تلك الضربة على رأسى، لعلى ما كنت كتبت القصة القصيرة قط.

---

(١٢) لعل هذه إحدى زلات الذاكرة. فالقصة هى "Pierre Menard, autor del Quijote" المنشورة فى العدد رقم ٥٦ من مجلة صور (مايو ١٩٣٩). والحق أن بورخيس كتب قبلها قصتين قصيرتين هما "The Approach to Al-Mu'tasim" (1938) وهى عبارة عن عرض لكتاب لم يوجد (وهى تشبه قصة "Pierre Menard" و Hombre de la esquina rosada) قصته الأولى المنشورة فى "تاريخ الظلم فى العالم" سنة ١٩٣٥. أما جائزة Prix Formentor التى يرد ذكرها لاحقًا فى هذا الحوار فحصل عليها بورخيس عن مجموعته "أقاصيص Ficciones" التى لم تتضمن قصة Hombre de la esquina rosada (هامش المحاور).

وربما ما كنت تُرجمت قط؟

صحيح. وما كان أحد ليفكر فى ترجمتى. كانت إذن نعمة متنكرة. تلك القصص شقت بطريقة أو بأخرى طريقها: تمت ترجمتها إلى الفرنسية وفزت بجائزة فورمنتور. ثم بدا أنه تمت ترجمتى إلى ألسن كثيرة. كان أول مترجم لى هو إيبارا Ibarra وكان صديقًا مقربًا لى، وترجم قصصى إلى الفرنسية. وأعتقد أنه آدخل عليها تحسينات كثيرة، صح؟

إيبارا كان أول من ترجمك وليس كايلويس Caillois؟

هو وروجيه كايلويس[1] فى سن متأخرة، بدأت أجد أن كثيرًا من الناس فى العالم مهتمون بأعمالى. يبدو ذلك غريبًا: كثير من أعمالى انتقلت إلى الإنجليزية، إلى السويدية، إلى الفرنسية، إلى الإيطالية، إلى الألمانية، إلى البرتغالية، إلى بعض اللغات السلافية، إلى الدنماركية. ودائمًا ما يدهشنى هذا دهشة بالغة لأننى أتذكر أنى نشرت كتابًا - ولعل ذلك كان فى عام ١٩٣٢ حسب ما أظن[2] - واكتشفت فى آخر السنة أنه قد بيع منه ما لا يقل عن سبع وثلاثين نسخة.

هل كان ذلك كتاب "تاريخ كونى للعار"؟

لا، لا. "تاريخ الأبدية". أردت فى البداية أن أعثر على كل واحد ممن اشتروا الكتاب لأعتذر له ولأشكره أيضًا على ما فعله. هناك تفسير لذلك. أنت حينما تفكر فى سبعة وثلاثين شخصًا - هؤلاء

(١) كايلويس كان الناشر. (هامش المحاور).
(٢) بل فى عام ١٩٢٦ (هامش المحاور).

ناس حقيقيون، أعنى أن لكل واحد فيهم وجهه الخاص، وأسرته، والشارع الذى يعيش فيه. لماذا حينما تبيع ألفى نسخة مثلاً يبدو وكأنك لم تبع أى شىء؛ لأن الألفين رقم هائل للغاية. أعنى لا يستوعبه العقل. خلافًا للسبعة وثلاثين. ولعل السبعة والثلاثين أكثر مما ينبغى، لعل السبعة عشر أفضل، أو السبعة. لكن يبقى السبعة والثلاثون رقمًا لا يخرج عن نطاق الخيال.

على سيرة الأرقام، ألاحظ فى قصصك أن هناك أرقامًا معينة تتواتر باطراد.

أوه، نعم. أنا خرافى بصورة رهيبة. وإننى أخجل من هذا. أقول لنفسى إن الخرافة فى نهاية المطاف، فيما أتصور، شكل بسيط من أشكال الجنون، أم ماذا؟

أم من أشكال الدين؟

حسن، والدين، لكن ... أفترض أنه لو عاش امرؤ مائة وخمسين عامًا، فسوف يصيبه الجنون، صح؟ وذلك لأن كل هذه الأعراض الصغيرة سوف تكبر. ومع ذلك، ما زلت أرى أمى، وهى فى التسعين، ولديها من الخرافات أقل مما لدىّ أنا بكثير. الآن، وأنا أقرأ - للمرة العاشرة فيما أظن - "(حياة صمويل) جونسن" لـ "(جيمس) بوسول"، أجده حافلاً بالخرافة، وأن لديه فى الوقت نفسه خوفًا عظيمًا من الجنون. فى الأدعية التى كان يؤلفها، كان من بين الأشياء التى يطلبها من الله هى ألا يصبح مجنونًا، فلا بد أنه كان قلقًا من هذا.

هل تقول إن السبب نفسه ـ أى الخرافة ـ هو الذى يجعلك تستخدم الألوان نفسها: الأحمر والأصفر والأخضر، مرة بعد مرة؟

لكن هل أستخدم الأخضر؟

ليس بقدر ما تستخدم اللونين الآخرين. لكن ها أنت ترانى وقد فعلت هذا الشىء التافه، فعددت الألوان بـ ...

لا لا. هذا ما يسمى بالأسلوبية estilística. لا، أعتقد أنك سوف تجد الأصفر.

لكن الأحمر أيضًا لون قادر على التأثير فى الأغلب، ويشحب فهو وردى.

بجد؟ طيب، لم أعرف هذا من قبل.

كأنما العالم اليوم هو جمر نار الأمس. تلك استعارة عندك. أنت تتكلم مثلاً عن "آدم الأحمر".

حسن، كلمة "آدم" فى العبرية تعنى فيما أظن "التراب الأحمر". علاوة على أنها جميلة صوتيًا، صح؟ روجو آدم .Rojo Adán

نعم هى كذلك. ولكن هذا ليس ما تقصد أن تبينه: تحلل العالم من خلال الاستخدام الاستعارى للون؟

أنا لا أقصد أن أبين أى شىء (يضحك). أنا بلا مقاصد.

تصف وحسب؟

أصف. أكتب. والآن فيما يتعلق باللون الأصفر، هناك تفسير فيزيائى له. عندما بدأت أفقد بصرى، كان هو آخر لون ظللت أراه،

أو بالأحرى آخر لون ظل بارزًا، لأننى لم أزل إلى اليوم أعرف بالطبع أن معطفك هذا ليس بمثل لون هذه المنضدة أو بلون المشغولات الخشبية التى وراءك، كان آخر لون ظل بارزًا بين الألوان هو الأصفر لأنه الأشد وضوحًا بين الألوان. ومن هنا لديكم فى الولايات المتحدة شركة سيارات الأجرة الصفراء. فى البداية فكروا أن تكون السيارات قرمزية. ثم تبين لأحدهم أن الأصفر يبرز أكثر فى الليل أو فى الضباب ويكون أشد وضوحًا من القرمزى. لديكم إذن سيارات أجرة صفراء لأنه يسهل على أى شخص تبينها. الآن حينما بدأت أفقد بصرى، حينما بدأ العالم يشحب فى عينى، كان هناك وقت بدأ فيه أصحابى ... حسن، بدأ أصحابى يسخرون منى لأننى كنت دائمًا أرتدى ربطات عنق صفراء. ثم إنهم تصوروا أننى أحب الأصفر على الرغم من كونه بالغ التوهج، فكنت أقول لهم "نعم، إنه كذلك، بالنسبة إليكم، لكن ليس بالنسبة إلىَّ، فهو اللون الوحيد الذى أستطيع رؤيته". أنا أعيش فى عالم رمادى، أشبه بعالم الشاشة الفضية. لكن الأصفر يبرز فيه. لعل هذا هو السبب. أتذكر نكتة تروى عن أوسكار وايلد، كان له صديق عنده ربطة عنق فيها أصفر وأحمر وخلافه، فقال له وايلد: آه يا صاحبى، هذه ربطة عنق لا يرتديها إلا أطرش.

لعله كان يتكلم عن ربطة العنق الصفراء التى أرتديها أنا الآن.

آه، حسن. أتذكر أننى حكيت هذه القصة لسيدة فلم تدرك مغزاها مطلقًا. قالت "طبعًا، لا بد أن ذلك لأنه لا يمكن أن يسمع ما

يقوله الناس عن ربطة العنق". كان أوسكار وايلد سيضحك لو سمع قولها هذا، صح؟

أنا شخصيًا أود لو أسمع رده عليها.

نعم، طبعًا. لم أسمع قط بحالة أسوء فهمها بهذا المستوى المثالى من إساءة الفهم. مثالية الغباء. طبعًا قول وايلد هذا ترجمة طريفة لفكرة: ففى الإسبانية مثلما فى الإنجليزية يتكلم المرء عن "لون صاخب". واللون الصاخب عبارة شائعة، لكن يبقى أن الأشياء التى تقال فى الأدب هى مثل هذا بالضبط. المهم فيها هو كيفية قولها. البحث عن الاستعارات مثلاً: حينما كنت شابًا كنت فى حالة صيد دائم للاستعارات الجديدة. ثم اكتشفت أن الاستعارات الجيدة فعلاً، هى دائمًا متماثلة. أعنى أنك تقارن الزمن بالطريق، والموت بالنوم، والحياة بالحلم، وهذه هى استعارة الأدب الكبرى؛ لأنها تمس أشياء جوهرية. لو أنك تخترع استعارات، فهى قد تكون مدهشة لكسر من الثانية، لكنها لا تمس إحساسًا عميقًا. لو أنك ترى الحياة حلمًا، فهذه فكرة، والفكرة حقيقية، أو هى على أقل تقدير موجودة عند أغلب الناس، صح؟ "شىء جال مرارًا فى الخواطر، لكن أحدًا لم يعبر عنه ببراعة"[1]. أعتقد أن هذه أفضل من فكرة صدم الناس، ومن إيجاد صلات بين أشياء لم يكن لها من قبل أية صلات ببعضها البعض، ولأنه ما من صلات حقيقية، يصبح الأمر كله بمثابة لهو.

---

(١) العبارة لألكسندر بوب من "مقالة فى النقد" "What oft was thought, but ne'er so well expressed".

كلمات وحسب. بل إننى لا أسميها استعارات حقيقية، إذ فى الاستعارة الحقيقية يكون طرفا الاستعارة مرتبطين ارتباطًا فعليًا. وقد عثرت على استثناء واحد، استعارة جميلة وجديدة وغريبة من الشعر النورسى القديم. فى الشعر الإنجليزى القديم يشار إلى المعركة بأنها "اللعب بالسيوف" أو "لقاء الحراب". أما فى الشعر النورسى القديم، وفى الشعر السلتى القديم أيضًا فيما أظن، فيشار إلى المعركة بوصفها "شبكة الرجال". هذا غريب، أليس كذلك؟ لأنك فى الشبكة ترى نمطًا، نسيجًا من الرجال، un tejido. أفترض أنه فى معارك القرون الوسطى يكون هناك شبكة من نوع ما بسبب وجود السيوف والحراب فى كلا الجانبين المتقابلين. فتكون لديك إذن فيما أظن استعارة جديدة، وهى بالطبع استعارة فيها لمسة كابوسية، صح؟ فكرة الشبكة المصنوعة من رجال أحياء، من أشياء حية، وهى مع ذلك شبكة، وهى مع ذلك نمط. فكرة غريبة، صح؟

تتماس، بصفة عامة، مع استعارة جورج إليوت فى "ميدلمارش"، حيث يشبه المجتمع بشبكة لا يمكن لا يمكن للمرء أن ينسل منها خيطًا دون أن يمس بقية الخيوط.

(باهتمام بالغ) من قال ذلك؟

جورج إليوت فى "ميدلمارش"

آه، ميدلمارش. نعم، طبعًا. تعنى أن الكون كله مرتبط ببعضه، أن كل شىء مرتبط. حسن، هذا من بين الأسباب التى حدت

بالفلاسفة الرواقيين إلى الإيمان بالنُذُر omens. هناك بحث، بحث مثير للغاية، شأن جميع أبحاث دى كوينسى De Quincey عن الخرافة الحديثة، وفيه يعرض للنظرية الرواقية. الفكرة هى أنه ما دام الكون كله شيئًا حيًا واحدًا، فثمة إذن قرابة بين أشياء تبدو متباعدة. فلو أن ثلاثة عشر شخصًا مثلاً يتناولون العشاء معًا، فأحدهم لا بد أن يموت خلال عام من ذلك العشاء. لا بسبب المسيح والعشاء الأخير وحسب، بل لأن كل الأشياء مربوطة معًا. قال . ولا أدرى نص هذه الجملة بالضبط . إن كل أشياء العالم كأس سرية للكون أو مرآة سرية له.

أنت كثيرًا ما تتكلم عن الذين لهم تأثير عليك، مثل دى كوينسى...

دى كوينسى، بشدة، نعم، وشوبنهاور فى الألمانية. نعم، فى واقع الأمر، أثناء الحرب العالمية الأولى كان كارلايل Carlyle يقودنى، كارلايل: أنا تقريبًا أكرهه، أعتقد أنه الذى اخترع النازية وما إلى ذلك، هو من آبائها، أو من أجدادها، حسن، كارلايل قادنى إلى دراسة الألمانية، وجربت يدى فى نقد العقل المحض لكانط. طبعًا، تعثرت مثلما يحدث لأكثر الناس، مثل أكثر الألمان. ثم قلت لنفسى "حسن، سأجرب شعرهم، فالشعر عادة يكون أقصر بسبب النظم". ووقعت على نسخة من "فواصل غنائية" Lyrisches Intermezzo لهاينه وقاموس إنجليزى-ألمانى، وفى غضون شهرين ثلاثة، وجدت أننى قادر على المضى بدون الاستعانة بالمعجم.

أتذكر أن أول رواية قرأتها بالإنجليزية كانت رواية إسكتلندية عنوانها "البيت ذو الشيش الأخضر".

لمن هذه؟

رجل اسمه دوجلاس. وسرقها بعد ذلك الرجل الذى كتب "قلعة صانع القبعات" Hatters Castle اسمه كرونان[1]، ففيها عمليًا نفس الحبكة. الكتاب مؤلف باللهجة الإسكتلندية، أعنى أن الشخصيات بدلاً من أن تقول (money نقود) تقول bawbees وبدلاً من أن يقولوا (children أطفال) يقولون bairns - هذه كلمات من الإنجليزية القديمة والنورسية أيضًا، ويقولون nicht بدلاً من (night ليل)، وهذه من الإنجليزية القديمة.

وكم كان عمرك حين قرأتها؟

لا بد أننى وقتها، فهناك أشياء كثيرة لم أفهمها، لا بد أننى كنت فى العاشرة أو الحادية عشرة. قبل ذلك، طبعًا، كنت قرأت "كتاب الأدغال" وكنت قرأت "جزيرة الكنز" لستيفنسن، وهو كتاب جيد للغاية. ولكن أول رواية حقيقية كانت هى تلك الرواية. عندما قرأتها، أردت أن أكون إسكتلنديًا، وقلت ذلك لجدتى فسخطت علىّ سخطًا شديدًا. قالت "الحمد لله أنك لست كذلك". طبعًا، لعلها

(١) صانع القبعات" هى الرواية الأولى لـ أ. ج. كرونان A. J. Cronin وقد صدرت سنة ١٩٣١، وتحولت إلى فيلم ناجح من بطولة روبرت نيوتن وديبورا كار وجيمس ميسن سنة ١٩٤٢.

كانت مخطئة. هى أساسًا من نورثمبرلاند، ولا بد أن فيهم دماء إسكتلندية. بل وربما دماء دنماركية.

فى ظل ذلك الاهتمام القديم بالإنجليزية وحبك الكبير لها ...

شوف، أنا أكلّم أمريكيًا، هناك كتاب لا بد أن أتكلم عنه. ليس فيه شىء استثنائى. هو "هاكلبرى فين". أنا بحق أكره توم سوير. وأرى أن توم سوير يفسد الفصول الأخيرة من هاكلبرى فين، المليئة بكل تلك النكات السخيفة. هى نكات لا غاية منها، لكننى أفترض أن مارك توين ظن أن من واجبه أن يظل ظريفًا حتى عندما لم يكن مزاجه يسمح بذلك. كان لا بد من إقحام النكات. فالإنجليز - كما قال جورج مور - يرون "أن النكات السخيفة أحسن من عدمها".

أظن أن مستر مارك توين كان واحدًا من الكتاب العظماء بحق، ولكننى أظن أنه لم يكن واعيًا بذلك. ولكن ربما ينبغى ألا تكون واعيًا بتلك الحقيقة لكى تكتب كتابًا عظيمًا بحق. يمكن أن تتعب كالعبد فى كتاب، فتتغير كل صفة فيه بصفة أخرى، ولكنك قد تحسن صنعًا لو أنك تركته بأخطائه. أتذكر أن "برنارد شو" فى معرض كلام له عن الأسلوب قال إن الكاتب لديه من الأسلوب بقدر ما يؤمن أن لديه منه، ولا أكثر. كان شو يرى أن فكرة لعبة الأسلوب لعبة تافهة، لا معنى لها. وكان يرى فى بونيان Bunyan مثلاً كاتبًا عظيمًا لأنه كان مقتنعًا بما يقوله. لو أن كاتبًا لا يؤمن بما يكتبه، فليس بوسعه أن ينتظر من قرائه الإيمان به. غير أن هناك ميلاً فى هذا البلد إلى اعتبار أى نوع من الكتابة - لا سيما كتابة الشعر - لعبة

أسلوب. أعرف هنا شعراء كثيرين يكتبون جيدًا، فى كتابتهم مادة جيدة، وحالات مزاجية مضبوطة وما إلى ذلك، لكنك حينما تتكلم معهم، لا تجدهم يكلمونك إلا فى حكايات السياسة الدنيئة مثلما يفعل أى شخص، ويتبين أن كتابتهم فى واقع الأمر إن هى إلا نوع من العرض الجانبى. لقد تعلموا الكتابة بالطريقة التى قد يتعلم امرؤ بها لعب الشطرنج أو البريدج. لم يكونوا إذن بحق شعراء أو كتابًا على الإطلاق. إنما هى حيلة تعلموها، وحذقوا فيها. كل شىء لديهم إنما هو عند أطراف أصابعهم. لكن أغلبهم. إلا أننى ينبغى أن أستثنى أربعة منهم أو خمسة - بدوا وكأنهم يرون أن الحياة خالية من أى شعرية أو غموض. إنهم يأخذون الأشياء كما لو كانت مسلمات. يعرفون أنهم حينما يضطرون للكتابة، يعرفون حينئذ، أن عليهم بغتة أن يكونوا حزانى، أو ساخرين.

يرتدون إذن قبعة الكاتب؟

نعم، يرتدى الواحد منهم قبعة الكاتب، ويدخل نفسه فى الحالة المزاجية، ثم إنه يكتب. بعد ذلك يعودون إلى الانخراط فى السياسة.

(تدخل سوزان كوينتييروس قائلة: معذرة سنيور، السيد كامبل فى الانتظار")

آه، اطلبى منه أن ينتظر دقيقة. حسن، ها هو مستر كامبل ينتظر. آل كامبل قادمون.

عندما كنت تكتب قصصك، هل كنت تراجعها كثيرًا؟

فى البداية كنت أفعل هذا؟ ثم اكتشفت أن الإنسان حينما يبلغ سنًا معينة، يصل إلى نبرة صوته الحقيقية. فى هذه الأيام، أرجع إلى ما كتبته بعد أسبوعين أو نحو ذلك، وطبعًا أجد كثيرًا من الهفوات والتكرارات التى يجب تفاديها، وبعض الحيل الأثيرة التى لا ينبغى الإفراط فى استخدامها. ولكننى أظن أن ما أكتبه فى هذه الأيام يكون عند مستوى معين فلا يمكننى تحسينه كثيرًا، كما لا يمكننى تخريبه كثيرًا، أيضًا. وإذن فإننى أتركه وشأنه، وأنسى أمره تمامًا، وأفكر فيما سوف أفعله بعده. أحدث ما أكتب فيه هو الـ mi-longas، أغنيات شعبية.

نعم رأيت كتابًا منها، كتابًا جميلاً.

نعم، Para las seis cuerdas ، بمعنى، الجيتار طبعًا. كان الجيتار آلة شائعة عندما كنت صبيًا. فكنت تجد من يدندنون على الجيتار، دون أن يمتلكوا مهارة كبيرة، فى كل شارع فى كل مدينة. بعض أفضل التانجوهات ألفها أشخاص لا يجيدون كتابتها أو قراءتها. لكن المؤكد أن فى أرواحهم موسيقى، كما كان يمكن أن يقول شكسبير. فكانوا يملونها على شخص، وتعزف على البيانو، ويتم تدوينها، وتنشر للمتعلمين المثقفين. أتذكر أنى قابلت أحد أولئك، اسمه إرنستو بونشيو. هو الذى كتب دون جوان، وهو واحد من أفضل التانجوات، قبل أن يفسده الإيطاليون فى لابوكا، وغيره: أعنى حينما كانت التانجوات تأتى من بين الفقراء criolla. قال لى بونشيو "أنا دخلت

السجن كثيرًا يا سنيور بورخيس، لكن دائمًا كان فى جرائم قتل بالخطأ"، وكان يقصد أنه لم يدخل السجن لصًا أو قوادًا.

فى كتابك "أنطولوجيا شخصية" ...

شوف، أريد أن أقول لك إن الكتاب ملىء بالأخطاء المطبعية. أنا نظرى ضعيف تمامًا، ولا بد أن يقوم بمراجعة البروفات شخص غيرى.

أفهم، لكنها مجرد غلطات بسيطة، أليست كذلك؟

نعم، أعرف، لكنها تتسلل، وتزعج الكاتب، لا القارئ. القارئ يقبل أى شىء، صح؟ حتى الكلام الفارغ بوضوح.

ما المبدأ الذى اعتمدته للاختيار فى ذلك الكتاب؟

كان مبدأى فى الاختيار هو ببساطة أن أنتقى ما أشعر أنه أفضل من الذى لا أنتقيه. طبعًا، لو أننى كنت أكثر شطارة، لكنت أصررت على استبعاد القصص الجيدة من المختارات، ثم يأتى بعد موتى من يقول إن القصص المتروكة هى الأفضل. كان هذا هو التصرف الأكثر شطارة، صح؟ أعنى، أن أنشر الأعمال الضعيفة جميعها، ثم أترك لشخص يأتى من بعدى فيكتشف أننى استبعدت الأعمال الحقيقية.

أنت تحب النكات كثيراً، أليس كذلك؟

نعم، أحبها، نعم.

لكن الذين يكتبون عن كتبك، عن أعمالك القصصية بالذات ...

لا لا، هؤلاء أكثر جدية بكثير فيما يكتبون.

يبدو أنهم نادرًا ما يدركون أن فى بعض كتبك ظرفًا وطرافة.

كان مقصودًا أن تكون طريفة. الآن سوف يصدر كتاب عنوانه Cronícas de Bustos Domecq كتبته أنا وأدولفو بيوى كاساريس Adolfo Bioy Casares. هذا الكتاب سيكون عن معماريين، وشعراء، وروائيين ونحاتين ومن إلى هؤلاء. والشخصيات جميعًا خيالية، وجميعهم أبناء يومنا، عصريون تمامًا، وهم يتعاملون مع أنفسهم بمنتهى الجدية، وكذلك يتعامل معهم الكاتب، ولكنهم ليسوا فى واقع الأمر محاكاة لأشخاص حقيقيين. الأمر ببساطة هو أننا نذهب إلى أقصى مدى فى القيام بشىء ما. فكثير من الكتّاب هنا - على سبيل المثال - يقولون لى "إننا نريد أن نتلقى رسالتك". وها نحن، كما ترى، لا رسالة لدينا. فحينما أكتب، أكتب لأن هناك شيئًا ينبغى القيام به. لا أعتقد أن الكاتب ينبغى أن يتدخل أكثر مما ينبغى فى عمله. ينبغى له أن يترك العمل يكتب نفسه، أم ماذا؟

قلت إنه لا ينبغى الحكم على كاتب أبدًا بناء على أفكاره

لا، فأنا لا أعتقد أن الأفكار مهمة.

حسن، فبناء على أى أساس إذن ينبغى الحكم عليه؟

ينبغى الحكم عليه بناء على المتعة التى يمنحها والمشاعر التى يستنفرها. أما عن الأفكار، فهى فى نهاية المطاف ليست مهمة

للغاية، سواء أكان للكاتب رأى سياسى أم آخر لأن العمل سوف يكون على الرغم من هذه الأفكار، كما فى حالة "كيم" لـ كيبلنج. افترض أنك تتأمل فكرة الإمبراطورية الإنجليزية، حسن، فى رواية "كيم" أعتقد أن الشخصيات التى يغرم المرء بها بحق ليست الشخصيات الإنجليزية، بل كثير من شخصيات الهنود والمسلمين Mussulmans. أعتقد أنهم الأكثر لطفًا. وذلك لأنه كان يفكر فيهم بوصفهم. لا، لا، لم يكن يفكر فيهم، بل كان يحس أنهم الأكثر لطفًا.

ماذا إذن عن الأفكار الميتافيزيقية؟

آه، حسن، الأفكار الميتافيزيقية، نعم. يمكن إدراجها فى الحكايات الفلسفية parables وما شاكلها.

كثيراً ما يعتبر القراء قصصك حكايات فلسفية أخلاقية para-bles. هل يروق لك هذا الوصف؟

لا، لا. ليس مقصودًا بها أن تكون حكايات أخلاقية. أعنى لو أنها كذلك ... (يصمت طويلاً)، أقول، لو أنها حكايات أخلاقية، فهذا ما كان من أمرها، أما أنا فلم أكن أقصد أن أكتبها حكايات أخلاقية.

ليست إذن مثل حكايات كافكا الأخلاقية؟

نحن فى حالة كافكا لا نعرف إلا القليل للغاية. نعرف فحسب أنه كان غير راضٍ تمامًا عن عمله. طبعًا حينما طلب من صديقه "ماكس برود" أن يحرق مسوداته، مثلما فعل فرجيل، كان يعرف فيما أفترض أن صديقه لن يفعل هذا. فلو أن شخصًا يريد أن يحطم كتاباته، فبوسعه أن يلقيها بنفسه فى النار، فينتهى أمرها. أما

حينما يقول لصديق مقرب "إننى أريد تدمير جميع مسوداتى" فهو يعرف أن صديقه لن يفعل هذا أبدًا، والصديق يعرف أن صديقه يعرف أنه يعرف أن صديقه يعرف وهكذا وهكذا.

مسألة جيمسية Jamesian للغاية.

نعم، بالطبع. أعتقد أن عالم كافكا بالكامل يمكن أن يوجد بطريقة أقل تعقيدًا فى قصص هنرى جيمس. أعتقد أن الاثنين كانا يريان العالم معقدًا ولا معنى له فى الوقت نفسه.

لا معنى له؟

ألا ترى هذا؟

لا، فى الحقيقة أنا لا أرى هذا. فى حالة جيمس...

لكن فى حالة جيمس، نعم. فى حالة جيمس، نعم. لا أرى أنه كان يعتقد أن للعالم أى غرض أخلاقى. أعتقد أنه لم يكن يؤمن بالله. فى الواقع هناك رسالة منه إلى شقيقه عالم النفس وليم جيمس يقول فيها إن العالم متحف ماسى، لنقل إنه جمع من الغرائب، صح؟ أعتقد أنه كان يقصد هذا. الآن، فى حالة كافكا، أعتقد أن كافكا كان يبحث عن شىء ما.

عن معنى؟

عن معنى، نعم، ولا يجده، ربما. لكننى أعتقد أن كليهما كانا يؤمنان بمتاهة من نوع ما، أم لا؟

أتفق مع هذا. كتاب من قبيل "النبع المقدس" The Sacred Fount على سبيل المثال.

نعم، هذا الكتاب والكثير من القصص القصيرة. هناك مثلاً قصة The Abasement of the Northmores حيث القصة كلها عبارة عن انتقام جميل، لكنه انتقام لا يعرف القارئ إن كان سوف يحدث أم لا. المرأة واثقة تمام الثقة فى أن أعمال زوجها. التى لا يبدو أن أحداً يقرؤها أو يبالى بذلك. أفضل بكثير من أعمال صديقه الشهير. لكن ربما الأمر برمته غير صحيح. لعلها منساقة بحبها لزوجها لا أكثر. لا يعرف المرء إن كانت هذه الرسائل. فى حال نشرها. سوف تتمخض عن أى شىء. طبعاً جيمس كان يحاول أن يكتب قصتين أو ثلاثاً فى وقت واحد. وذلك هو السبب الذى جعله لا يقدم أى تفسيرات. وكان التفسير ليسىء إلى القصة. لقد قال عن "The Turn of the Screw" إنها "نحتاية[1]"، لا تشغلوا أنفسكم بها. لكننى لا أعتقد أن تلك هى الحقيقة. لعله قال لنفسه، لو أننى فسرتها، فتفسيرى سوف يقطع الطريق أمام التفسيرات الأخرى. أعتقد أنه فعل ذلك متعمداً.

أوافقك. لا ينبغى أن يعرف الناس.

لا ينبغى أن يعرف الناس، وهو نفسه أيضاً ربما لم يكن يعرف.

---

(١) المعنى الحرفى لـ Potboiler أو pot-boiler هو الغلاية، وفى الإنجليزية تعبير هو boil the pot أى "تسخين محتويات القدر إلى درجة الغليان" ولكنه تعبير اصطلاحى يعنى تدبير لقمة العيش. ومن هذا التعبير الاصطلاحى جاء تعبير "الغلاية" للإشارة إلى عمل إبداعى (رواية أو مسرحية أو قصة) ليس الهدف منه إلا تدبير لقمة العيش لمؤلفه، وهو من هنا يتطابق مع مصطلح "نحتاية" فى أدبيات الفنانين المصريين الحديثة.

هل تحب أن تترك فى قرائك نفس التأثير؟

أوه، نعم. طبعًا أحب ذلك. لكننى أظن أن قصص هنرى جيمس أعلى بكثير من رواياته. المهم فى قصص جيمس القصيرة هى المواقف المؤلفة، لا الشخصيات. رواية "النبع المقدس" كانت ستصبح أفضل بكثير لو تسنى لك أن تميز كل شخصية من الأخرى. لكن عليك أن تخوض فى ثلاثمائة صفحة لتكتشف من الذى كان عشيق الليدى فلانة الفلانية، ثم تكتشف فى النهاية أنه كان فلان الفلانى ولكنك لا تكتشف اسمه. وإنك لا تستطيع التمييز بين الشخصيات، فكلها تتكلم بطريقة واحدة، وما من شخصيات حقيقية. البارز الوحيد بينهم فيما يبدو هو الأمريكى. أما حينما تفكر فى ديكنز، فبرغم أن الشخصيات غير متمايزة، تبقى أهم بكثير من الحبكة.

وماذا عن قصصك أنت، هل تقول إنها تكمن فى مواقفها، أم فى شخصياتها؟

فى الموقف، صحيح. إلا فيما يتعلق بفكرة الشجاعة، فهى فكرة أنا مغرم بها. الشجاعة، ربما لأننى أنا شخصيًا لا أتسم بكثير منها.

ألهذا السبب نجد فى قصصك الكثير من السكاكين والسيوف والمسدسات؟

نعم، ربما لهذا السبب. أوه، هناك سببان لهذا: أولاً، رؤيتى السيوف فى البيت بسبب جدى وأبى جدى إلى آخره. رؤيتى كل تلك السيوف. ثم إنى نشأت فى باليميرو، وكان فى ذلك الوقت حيًا

فقيراً، والناس كانت ترى أنفسها - ولا أعرف إن كان عندهم حق ولكنهم كانوا دائمًا ما يرون أنفسهم - أفضل ممن يعيشون فى أحياء المدينة الأخرى، كانوا يرون نفسهم مقاتلين أفضل، وما إلى ذلك. طبعًا، ربما ذلك كله كان هراء. فلست أعتقد أنهم كانوا شجعانًا بصورة مميزة. كان وصفك لرجل أو قولك له إنه جبان، كان ذلك آخر ما تلجأ إليه. كان ذلك ما لا يمكن احتماله. بل إننى عرفت برجل جاء من جنوب المدينة ليتشاجر مع رجل من شمال المدينة اشتهر ببراعته فى استخدام السكين وقتل بآلامه. لم يكن هناك أى سبب ليتشاجر الرجلان: لم يكن أحدهما قد رأى الآخر من قبل، لم يكن بينهما نزاع على مال أو امرأة أو أى شىء من هذا القبيل. أعتقد أن الأمر شبيه بهذا فى غرب الولايات المتحدة. لكن المسائل هنا لا تتم بالمسدسات، بل بالسكاكين.

استخدام السكين يرجع بهذا الفعل إلى قالب أقدم؟

نعم، قالب أقدم. وأيضًا هى فكرة أكثر شخصية عن الشجاعة. لأنك قد تكون قناصًا بارعًا دون أن تكون شجاعًا بالضرورة. أما إذا كنت ستقاتل خصمك وهو قريب منك، وليس لكما سلاح إلا السكاكين ... أتذكر أنى رأيت مرة رجلاً يتحدى رجلاً آخر أن يقاتله، فانسحب الآخر. لكنه انسحب فى ظنى على سبيل الحيلة. كان واحد منهما عظمة كبيرة، كان فى السبعين، والآخر كان شابًا مفعمًا بالحيوية لا يمكن أن يزيد على خمسة وعشرين إلى ثلاثين. ثم إن الشيخ منهما، استأذن، ثم عاد ومعه خنجران، أحدهما نصله

أطول من الثانى. وقال "تعال، اختر سلاحك". وترك للآخر فرصة اختيار السلاح الأطول، لتكون له ميزة عليه، لكن ذلك كان يعنى أيضًا أنه واثق فى نفسه إلى أقصى حد. وأنه واثق من قدرته على التكفل بهذا البائس. وطبعًا، اعتذر الآخر وانسحب. أتذكر أن رجلاً شجاعًا، وأنا بعد صغير فى ذلك الحى الفقير، كان يفترض أنه لا يمشى من دون خنجره القصير، وكان يضعه هنا (ويشير إلى إبطه) بحيث يصل إليه فى أى لحظة، وكان اسم الخنجر فى الحى، أو أحد أسماء الخنجر لدينا هو "إل فيرو el fierro "، لكنه اسم على أية حال، ليس له أى معنى خاص. لكن من بين الأسماء، وهذا الاسم ضاع تقريبًا، للأسف، اسم هو الـ "فايفين el vaivén "، أو "الـ رايح جاى". فى كلمة الـ رايح جاى (يحرك يده) يمكن للمرء أن يرى لمعان النصل، ذلك البريق المباغت.

مثل سحب رجال العصابات مسدساتهم من جراباتها؟

بالضبط، نعم، مثل هؤلاء، مثل الجراب على الجانب الأيسر من الخصر فيتسنى اجتذابه فى لحظة وتكون حققت الـ "رايح جاى el vaivén". كانت تنطق كلمة واحدة، وكان الجميع يعلمون أنها تعنى السكين. الـ فيرو اسم آخر للسكين، لكنه اسم بائس للغاية، لأن تسميتك إياه الحديدى أو الصلب لا يعنى شيئًا، أما الـ فايفين، فيعنى شيئًا.

(تدخل سوزان كوينتيروس مجددًا وتقول: سنيور كامبل منتظر)

نعم، نعم، نعرف. آل كامبل قادمون.

كاتبان أريد أن أسألك عنهما: جويس واليوت. لقد كنت واحداً من أوائل قراء جويس، بل وترجمت جزءاً من عوليس إلى الإسبانية، صحيح؟

نعم، وأخشى أنى قمت بترجمة مليئة بالأخطاء للصفحة الأخيرة من عوليس. أما عن إليوت، فكنت أول الأمر أرى فيه ناقداً أفضل منه شاعراً، الآن أرى أحياناً أنه كان شاعراً جيداً جداً، أما كناقد فأرى أنه كان ميالاً طوال الوقت إلى الوصول إلى تمايزات دقيقة. لو نظرت إلى ناقد عظيم ـ من عينة إمرسن Emerson أو كوليردج Coleridge، لشعرت أنه قرأ كاتباً وأن نقده ينبع من تجربته الشخصية معه، أما فى حالة إليوت فإنك دائماً تشعر ـ أو أشعر أنا على الأقل ـ أنه يتفق مع هذا الأكاديمى، أو يختلف مع غيره اختلافاً طفيفاً. وعليه فهو ليس مبدعاً. هو رجل ذكى يخرج بتمايزات دقيقة، وأعتقد أنه يكون محقاً، لكن فى الوقت نفسه، بعد قراءة كوليردج فيما كتبه عن شكسبير، لا سيما عن شخصية هاملت، ترى أن هاملت جديداً قد خلق بين يديك، أو حينما تقرأ إمرسن عن مونتان أو غيره، وما هذان إلا مثالان. فى حالة إليوت لا ترى أمثلة لهذا الخلق. تشعر أنه قرأ كتباً كثيرة فى الموضوع ـ وهو يتفق أو يختلف، وأحياناً يبدى ملاحظات بشعة، أم لا؟

نعم، ويأتى بعد ذلك فيسحبها.

نعم، نعم، إنه يتراجع فيما بعد ـ طبعاً، تراجع فيما بعد عن هذه الملاحظات لأنه كان فى أول الأمر ما يمكن أن يطلق عليه بلغة

أيامنا "شابًا غاضبًا". فى النهاية، أفترض أنه كان يرى نفسه كلاسيكيًا إنجليزيًا، فرأى أن عليه أن يتحلى بالأدب مع زملائه فى الكلاسيكية، فكان أن تراجع فيما بعد عن كثير مما قاله عن ميلتُن، أو حتى ضد شكسبير. فى النهاية، رأى أنهم جميعًا بطريقة مثالية مشتركين فى أكاديمية واحدة.

هل كان لأعمال إليوت، الشعرية تحديداً، أى أثر على كتابتك؟

لا. لا أعتقد بهذا.

تدهشنى تماثلات معينة بين "الأرض الخراب" والخالد.

حسن، ربما يكون هناك شىء من هذا، لكنه شىء أنا غير واعٍ به، لأنه ليس من الشعراء الذين أحبهم. أنا أعلى ييتس عليه بكثير. فى الواقع، وإذا لم تمانع، أنا أرى أن فروست شاعر أفضل من إليوت. أعنى أفضل كشاعر. لكننى أفترض أن إليوت كان إنسانًا أذكى بكثير، ومع ذلك، يبقى أن الذكاء شىء لا علاقة له بالشعر. الشعر ينبع من شىء أعمق، شىء يبقى دونه الذكاء. ربما حتى لا يكون مرتبطًا بالحكمة. هو شىء يخص نفسه، له طبيعته الخاصة. غير قابل للتعريف. أتذكّر، فى شبابى طبعًا، أننى وصلت إلى حد الغضب من إليوت عندما تكلم باستخفاف عند ساندبرج Sand-burg. أتذكر قوله إن الكلاسيكية جيدة. أنا لا أنقل عنه كلماته بقدر ما أصف اتجاهها. لأنها تمكننا من قراءة كتاب من أمثال مستر كارل ساندبرج. عندما يقال لشاعر مستر (يضحك) يكون فى

الكلمة تعالٍ وغطرسة، كأنك تقول فلان الفلانى الذى قادته خطاه إلى الشعر ولا حق له فى البقاء فيه، فهو فى واقع الأمر دخيل. وفى الإسبانية ما هو أسوأ لأننا حينما نتكلم عن شاعر نقول أحيانًا "الدكتور فلان الفلانى". فذلك إلغاء له، وتلويث لاسمه.

أنت إذن تحب ساندبرج؟

نعم، أحبه. طبعًا، أرى أن ويتمن أهم من ساندبرج بكثير، ولكنك حينما تقرأ ويتمن تشعر أنه أديب يبذل أقصى ما فى استطاعته ليكتب بالدارجة، ويستخدمها كلما أمكنه ذلك. أما عند ساندبرج فالدارجة تأتى بصورة طبيعية. هذا وإن هناك سانبرجين اثنين: هناك الجاف الخشن، وهناك الرقيق للغاية، لا سيما حين يكتب فى الآفاق. أحيانًا وهو يصف الضباب على سبيل المثال، يتذكر المرء اللوحات الصينية. فى قصائد أخرى لساندبرج تتذكر مثلاً رجال العصابات، والسفاحين، ومن لف لفهم. لكننى أعتقد أن بوسعه أن يكون الاثنين، وأنه كان مخلصًا هنا بقدر إخلاصه هناك: حينما كان يبذل أقصى طاقته ليكون شاعر شيكاغو وحينما كان يكتب فى حالات مزاجية مختلفة تمامًا. شىء آخر أجده غريبًا فى ساندبرج هو أن ويتمان ـ وويتمان هو بالطبع أبو ساندبرج. يجده المرء مفعمًا بالأمل، أما ساندبرج فيكتب وكأنما هو يكتب خلال القرنين القادمين أو الثلاثة. هو عندما يكتب عن قوات الاستطلاع الأمريكية، أو عندما يكتب عن الإمبراطورية أو الحرب أو ما شاكل ذلك، يكتب وكأن كل هذه الأشياء ماتت وشبعت موتًا.

هناك عنصر الفنتازيا فى عمله، وهذا ما يفضى بى إلى سؤالك عن الفنتازيا. أنت تستخدم الكلمة كثيرا فى كتابتك. أنت تصف مثلا رواية Grrat Mansions بأنها خرافية، فانتاستيك fantastic هى كذلك فعلاً

ما تعريفك إذن للفنتازى؟

لا أعرف إن كان بوسع المرء تعريفه. أعتقد أنه نية ينتويها الكاتب. أتذكر لكونراد ملاحظة فى منتهى العمق. وهو واحد من كتابى المفضلين، أعتقد أنها ترد فى مقدمة شىء من قبيل "الخط المظلم The Dark Line" لكنها ليست كذلك.

الخط المعتم The Shadow Line؟

الخط المعتم. فى مقدمة الرواية، كتب أن من الناس من ظنوا أن القصة فنتازية لأن شبح القبطان أوقف السفينة. كتب. وهذا الذى كتبه بهتنى لأننى بدورى أكتب قصصًا فنتازية. أن تعمد كتابة قصة فنتازية لا يمنح الإحساس بأن الكون كله فنتازى أو غامض، ولا هو يعنى نقصانًا فى حساسية أن يجلس شخص ليكتب عن عمد شيئًا فنتازيًا. كان كونراد يرى أن المرء حينما يكتب، حتى وإن كتب كتابة واقعية، عن العالم فهو يكتب قصة فنتازية لأن العالم نفسه فنتازى وبعيد الغور وغامض.

وتشاطره هذا الرأى؟

. نعم. تبين لى أنه مصيب. لقد تكلمت مع بيوى كاساريس Bioy Casares وهو أيضًا كان يكتب قصصًا فنتازية، وقصصًا جميلة جدًا جدًا ، قال "أعتقد أن كونراد على حق. فى الواقع لا أحد يعرف إن كان العالم واقعيًا أم فنتازيًا، أعنى إن كان العالم عملية طبيعية أم نوعًا من الحلم، نشارك الآخرين فيه، أو حتى لا نشاركهم".

أنت تعاونت أيضاً مع بيوى كاساريس، أليس كذلك؟

صحيح، أنا دائم التعاون معه؟ إننى أتناول العشاء فى بيته كل ليلة، وبعد العشاء، نجلس ونكتب.

هل تصف لنا منهجكما فى التعاون؟

حسن، الوضع غريب. فنحن حينما نكتب معًا، حينما نتعاون، نسمى نفسينا "هـ. باستوس دوميك ." H. Bustos Domecq باستوس واحد من أسلافى القدامى، ودوميك واحد من أسلافه القدامى. الغريب هو أننا حينما نكتب، وأغلب ما نكتبه يتحرى الطرافة، حتى لو كانت القصص مأساوية، نحكيها بطريقة لا تخلو من طرافة، أو تحكى وكأن قائلها لا يكاد يفهم مما يقوله أى شيء، حينما نكتب معًا، ما يتمخض عن كتابتنا، حينما ننجح، ونحن أحيانًا ننجح، نعم، لم لا؟ ألست فى نهاية الأمر أتكلم باسم اثنين، حينما تكون كتابتنا ناجحة، فالنتاج يكون مختلفًا عن كتابته وعن كتابتى، حتى النكات تكون مختلفة. نحن إذن اخترعنا بيننا شخصًا ثالثًا من نوع ما، يمكن القول بأننا أنجبنا شخصًا ثالثًا لا يشبهنا فى الكثير.

نعم، كاتب فنتازى، ما يحبه، وما يكرهه، وأسلوبه الشخصى الذى يفترض أن يكون سخيفًا، لكنه يبقى أسلوبه الخاص، يختلف عن الأسلوب الذى أكتب أنا به حينما أحاول أن أبتكر شخصية سخيفة. أعتقد أن هذه هى الطريقة الوحيدة للتعاون. نحن بصفة عامة نستقر على الحبكة كاملة قبل أن نضع قلمًا على الورقة - أو ربما يجدر بى أن أقول الآلة الكاتبة، لأن لديه آلة كاتبة. قبل أن نبدأ الكتابة، نتناقش فى القصة كلها، ثم ننتقل إلى التفاصيل، فنغيرها طبعًا: نفكر فى البداية، بعد ذلك قد نرى أن البداية قد تكون هى النهاية أو أنه قد يكون باعثًا على مزيد من الدهشة ألا يقول شخص أى شىء أو يقول شيئًا غير متوقع بالمرة. وبمجرد أن تنتهى القصة، إن سألنا أحد عن هذه الصفة أو هذه الجملة أهى منى أم من بيوى، لا نستطيع أن نجيب.

هى من عند الشخص الثالث.

نعم. أعتقد أن هذه هى طريقة التعاون الوحيدة لأننى جربت التعاون مع آخرين. أحيانًا ينجح الأمر، ولكن فى أحيان أخرى يتبين أن المتعاون ليس إلا منافسًا. وإذا لم يكن كذلك - أى كما فى حالة بيرو Peyrou - لكنه كان جبانًا ومهذبًا جدًا، كان شخصًا فى غاية التأدب وعليه فهو إن قال أى شىء، واعترضت أنت عليه، يؤذيه ذلك، ويتراجع عما قاله. ويقول "أوه، نعم، طبعًا، نعم، كنت مخطئًا تمامًا. كانت غلطة حقًا". وإذا اقترحت أنت شيئًا فهو يقول "أوه،

هذا اقتراح رائع". وهكذا لا تسير الأمور مسارها الصحيح. فى حالة التعاون بينى وكاساريس Casares لا نشعر وكأننا متنافسان، ولا حتى وكأننا رجلان يلعبان الشطرنج. لا مجال للمكسب أو الخسارة. إنما هو التفكير فى القصة وحسب. فى المادة وحسب.

ـ آسف. أنا لا أعرف الكاتب الثانى الذى أشرت إليه.

ـ بيرو. بدأ بمحاكاة تشسترتن وكتاب القصص، القصص البوليسية، لم تكن تافهة، بل وفى قامة تشسترتن. لكنه الآن بدأ ينهج نهجًا جديدًا فى روايات يهدف من خلالها إلى رسم صورة لهذا البلد فى فترة بيرون Perón وبعيد فراره. ليس لى اهتمام كبير بهذا النمط من الكتابات. أفهم أن رواياته جيدة، ولكن ينبغى لى القول بأنها جيدة من وجهة النظر التاريخية، بل ومن وجهة النظر الصحفية. حينما بدأ يكتب القصص مقلدًا تشسترتن، ثم بعد ذلك كتب قصصًا جيدة، واحدة منها أبكتنى، لكنها أبكتنى بالطبع لأنه تكلم فيها عن الحى الذى نشأت فيه، حى باليرمو، وعن سفاحى ذلك الزمان، كانت قصة فى كتاب عنوانه La Noche Re- petida وكانت قصصه جيدة جدًا، جدًا، تدور عن رجال العصابات والسفاحين والسارقين بالإكراه وما شابه هذه الأشياء. وكل ذلك قديمًا، دعنا نقل، إن كل ذلك يجرى فى بدايات القرن. وهو الآن بدأ فى نوع جديد من الروايات يحاول أن يبين من خلالها كيف كان شكل البلد.

الحياة المحلية، والسياسات المحلية. ومن ثم فشخصياته مهتمة للغاية بالزراعة، والسرقة، وتكوين الثروات، وما شابه ذلك. ولأننى أقل اهتمامًا بهذه الأمور، فقد تكون غلطتى أنا لا غلطته هو، أننى أفضل أعماله الأولى. لكننى أرى دائمًا أنه كاتب عظيم، كاتب مهم، وصديق قديم أيضًا.

قلت إن كتاباتك انتقلت من "التعبير expression" فى بداياتك، إلى "الإيحاء allusion" فيما بعد.

نعم.

شوف، ما أريد قوله هو هذا: حينما بدأت أكتب، كنت أرى أن على الكاتب أن يقوم بتعريف كل شيء. قولك، مثلاً، "القمر" كان ممنوعًا منعًا باتًا، فلا بد من صفة لتعريف القمر، لا بد له من لقب. (هذا طبعًا تبسيط منى للأمور. وأنا أعرف هذا لأننى كتبت "لا لونا la luna" مرات ومرات، ولكن هذا مجرد رمز لما أريد قوله). حسن، كنت أعتقد أنه لا بد من تعريف كل شيء، وأنه لا ينبغى استخدام عبارات مألوفة. فما كنت أقول مثلاً إن "فلانًا دخل وجلس" لأن ذلك أبسط وأيسر مما ينبغى. كنت أظن أن علىّ أن أجد طريقة خيالية ما لقول هذه العبارة. والآن أرى أن هذه الأشياء هى بصفة عامة مضايقات للقارئ. لكننى أعتقد أن جذر هذا الأمر كله إنما يكمن فى حقيقة أن الكاتب فى شبابه يشعر بطريقة أو بأخرى أن ما يوشك أن يقوله هو إما سخيف أو واضح أو معروف،

فيحاول من ثم أن يخفيه تحت زخارف باروكية، تحت كلمات مأخوذة من كتاب القرن السابع عشر، فإن لم يكن ذلك، وأراد أن يكون عصريًا فهو يعمد إلى العكس: أى يبتكر كلمات طول الوقت، أو هو يحيل إلى الطائرات والقطارات وأعمدة التلغراف والهاتف باذلاً أقصى طاقته لكى يبدو عصريًا . ثم إن المرء يشعر بمرور الوقت أنه لا بد من التعبير عن أفكاره، جيدة كانت أم سيئة، لأن عليك أن تحاول أن توصل للقارئ ما لديك فعلاً من فكرة أو إحساس أو مزاج. ولو أنك فى الوقت نفسه تحاول أن تكون مثلاً سير توماس براون أو إزرا باوند، فذلك غير ممكن. وإذن فإننى أرى أن الكاتب يبدأ برغبة فى أن يكون معقدًا بالغ التعقيد: فيلعب العديد من الألعاب فى الوقت نفسه. يحاول أن ينقل مزاجًا معينًا، ويحاول فى الوقت نفسه أن يكون معاصرًا فإن لم يكن معاصرًا فرجعيًا كلاسيكيًا. أما عن المعجم، فأول ما يسعى إلى عمله الكاتب الشاب - فى بلده على الأقل - هو أن يبين للقراء أنه يمتلك قاموسًا، وأنه يعرف المترادفات جميعًا، فنجد على سبيل المثال فى سطر "الأحمر" ثم إذا بنا نصادف "القرمزى" ثم نصادف كلمات أخرى هى فى الأول والآخر تعبير عن لون واحد هو "الأرجوانى".

أنت إذن تعمل على نثر كلاسيكى من نوع ما؟

نعم، أبذل أقصى جهدى الآن. وكلما صادفتنى كلمة ناتئة، لنقل مثلاً إنها كلمة تستخدمها الكلاسيكية الإسبانية أو كلمة تستخدم فى أحياء بيونس أيرس الفقيرة، أعنى كلمة تختلف عن بقية الكلمات، فإننى أستبعدها، وأستخدم كلمة شائعة. أتذكر أن

ستيفنسن كتب أن الكلمات فى الصفحة حسنة الكتابة ينبغى أن تظهر جميعها بمظهر واحد. فإذا كتب المرء كلمة فظة أو مدهشة أو عتيقة، فقد انكسرت القاعدة. والأكثر أهمية بكثير من انكسار القاعدة هو أن القارئ يفقد تركيزه. ينبغى أن تكون القراءة سلسة حتى لو الكتابة موضوعها الميتافيزيقا أو الفلسفة أو أى شىء.

دكتور جونسن قال شيئًا شبيهًا بهذا!

وكيف لا يقوله؟ على أية حال، كان لا بد أن يتفق مع هذا الرأى. شوف، إنجليزيته هو كانت ثقيلة، وأول ما تشعر به هو أن كتابته تتم بإنجليزية ثقيلة، أن فيها الكثير من الكلمات اللاتينية، ولكنك عندما تعيد قراءته تكتشف أن وراء هذا التركيب فى العبارات ثمة دائمًا معنى، وهو بصفة عامة معنى شائق وجديد.

معنى شخصى؟

نعم، شخصى. إذن، وعلى الرغم من أنه كان يكتب بأسلوب لاتينى، أعتقد أنه الأكثر إنجليزية بين الكتاب. أعتقد أنه - وهذا من قبيل التجديف بالطبع، ولكن لا غضاضة فى التجديف على أية حال - أعتقد أنه أكثر إنجليزية من شكسبير. ذلك لأنه لو أن فى الإنجليز شيئًا نمطيًا مشتركًا فهو اعتيادهم التهوين. فى حالة شكسبير لا مجال للتهوين بالطبع، فهو يراكم الآلام والأوجاع، كما قال عليه الأمريكيون فيما أظن. فى المقابل أعتقد أن جونسون الذى كان يكتب نوعًا لاتينيًا من اللغة الإنجليزية، ومثله وردثورث الذى كان يكتب الكثير من الكلمات السكسونية، وهناك كاتب ثالث لا أتذكر

اسمه . حسن . لنقل إن جونسن ووردثورث وكيبلنج أيضًا، أعتقد أن ثلاثتهم أكثر إنجليزية من شكسبير . لا أعرف ما الذى يشعرنى دومًا بشىء ما إيطالى، شىء ما يهودى، فى شكسبير، ولعل فى ذلك سر إعجاب الإنجليز به، لمخالفته إياهم.

وسر كراهية الفرنسيين الشديدة له، لأنه جزل.

كان شديد الجزالة. أتذكر أنى شاهدت قبل أيام فيلمًا، ليس فيلمًا شديد الجودة، عنوانه "حبيبى Darling". فيه مقتطف من بضعة أبيات لشكسبير . هذه الأبيات تكون دائمًا أفضل عند الاستشهاد بها، فهو يعرّف فيها بإنجلترا، فيقول مثلاً عنها "هى عدن الأرضية، قرينة الفردوس ... هى الجوهرة الكريمة فى البحر الفضى" إلى آخره، إلى أن يقول فى النهاية "هى المملكة، هى إنجلترا"[1]. الآن عندما يتم الاستشهاد بهذه الأبيات، يتوقف القارئ عندها، أما فى النص فأحسب أن الأبيات تتوالى بحيث يضيع المغزى. والمغزى هو أن رجلاً يحاول تعريف إنجلترا، رجلاً يحب إنجلترا حبًا جمًا بحيث إنه يكتشف فى نهاية الأمر أن غاية قوله فيها هى أن يسميها باسمها مباشرة "إنجلترا"، كأن تقول أنت "أمريكا". أما لو كان قال منذ البداية "هى المملكة، هى الأرض، هى إنجلترا" ثم واصل حتى قوله "هى قرينة الفردوس" وما إلى ذلك لضاع المغزى كله، لأنه لا بد من ورود كلمة إنجلترا فى النهاية. حسن، أفترض أن شكسبير كان يكتب دائمًا وهو فى عجلة من أمره،

---

(١) ترد هذه الأبيات فى المشهد الأول من الفصل الثانى من "مأساة الملك ريتشارد الثانى" وقد طالعت عند ترجمتى لها ترجمة د. محمد عنانى الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حسب ما قال اللاعب لـ بن جونسن، وهكذا كان الأمر. لا يكون لديك الوقت - وأنت تقرأ المسرحية - لتشعر أن هذه كان ينبغى أن تكون آخر كلمة، أعنى كلمة إنجلترا، التى توجز وتكتنز الكلمات الأخريات، قائلة "حسن، لقد كنت أنشد المستحيل". لكنه واصل، باستعاراته وجزالته، لأنه كذلك كان. حتى فى عبارة ذائعة الشهرة مثل كلمات هاملت الأخيرة، "والبقية صمت" ثمة اصطناع، ثمة قصد لإثارة الإعجاب. لا أتصور أن يقول شخص مثل هذه العبارة.

فى سياق المسرحية، البيت المفضل عندى هو الذى يقوله هاملت بعد مشهد صلاة كلاوديوس، عندما يدخل هاملت غرفة أمه قائلاً "ها يا أمى، ما الحكاية؟"

"ما الحكاية؟" نقيض "والبقية صمت". "والبقية صمت"، بالنسبة لى أنا على الأقل، عبارة تحيط بها هالة جوفاء. يشعر المرء كما لو أن شكسبير قال لنفسه "حسن، الأمير هاملت يحتضر الآن، ولا بد له من أن يقول شيئًا مثيرًا للإعجاب" ويطلع بهذه العبارة، "والبقية صمت". وهى قد تكون مثيرة للإعجاب، لكنها غير صادقة. لقد كان يؤدى مهمته كشاعر غير مول اعتبارًا للشخصية الحقيقية، شخصية هاملت أمير الدنمارك.

وأنت تكتب، أى نوع من القراء تتخيل أنك تكتب له، إن كنت تتخيل أحدًا؟ من جمهورك المثالى؟

ربما بعض قليل من أصدقائى الشخصيين. ليس لنفسى لأننى لا أعيد قراءة شىء كتبته مطلقًا. أخشى أن ينتابنى الشعور بالخجل مما فعلته.

هل تتوقع من كثير من الناس الذين يقرءونك أن يلتقطوا الإشارات والإحالات؟

لا. أنا أضع أغلب الإشارات والإحالات على سبيل النكتة الشخصية لا أكثر.

النكتة الشخصية؟

نكتة لا تقال لتسمع. أعنى، لو سمعت، يكون أفضل، أما إذا لم تسمع، فلا أبالى بذلك على الإطلاق.

هذا إذن هو المنهج المناقض لمنهج الإحالات عند إليوت مثلاً فى الأرض الخراب.

أعتقد أن إليوت وجويس أرادا أن يستشعر قراؤهما الغموض وينتابهم القلق مما فعله هذان الكاتبان.

يبدو أنك قرأت من الأعمال غير الخيالية مثل ما قرأت من القص والشعر أو ربما أكثر. هل هذا صحيح؟ فمثلاً، أنت فيما يبدو محب لقراءة الموسوعات.

آه، نعم. أنا شديد الغرام بهذا. أتذكر زمنًا كنت أحضر فيه إلى هذا المكان لأقرأ. كنت شابًا صغيرًا جدًا، وكنت أجبن عن طلب كتاب. ثم إننى كنت، لا أريد أن أقول فقيرًا، لكننى لم أكن ثريًا فى تلك الأيام، فكنت أحضر كل ليلة إلى هنا، وأتناول جزءًا من الموسوعة البريطانية، فى طبعتها القديمة؟

الطبعة الحادية عشرة؟

الحادية عشرة أو الثانية عشرة، فهاتان الطبعتان أعلى بكثير من الطبعات الحديثة. كانت معدة للقراءة. أما الآن فهى محض مرجع. أما فى الطبعة الحادية عشرة أو الثانية عشرة من البريتانيكا، فتجد مقالات طويلة بأقلام ماكولى، وكوليردج، لا، ليس بقلم كولردج ...

دى كوينسى؟

نعم، دى كوينسى وغيره. فكنت آمد يدى إلى جزء منها وآخذه من على الرف، لم تكن هناك حاجة إلى طلب الحصول عليها، فهى مراجع، ثم أفتح الجزء وأقلب فيه إلى أن أجد مقالة تستهوينى، عن المورمونز مثلاً أو عن أى كاتب معين. كنت أجلس وأقرأ. فقد كانت تلك المقالات أبحاثًا حقيقية، كتبًا حقيقية، كتبًا قصيرة. ومثل ذلك ينطبق على الموسوعتين الألمانيتين Brockhaus أو Meyers. عندما اشترينا الطبعة الجديدة، كنت أحسب أنها التى يطلقون عليها بروكهاوس الطفلة، واتضح أنها ليست هى. وقيل لى إنه نظرًا لأن الناس تعيش فى شقق صغيرة، لم يبق هناك متسع لكتب من ثلاثين جزءًا. ما أشد ما تعانى الموسوعات، إنهم يحشرونها حشرًا.

سوزان كوينتيروس مقاطعة: معذرة Está esperando el Señor Campbell..

آه، من فضلك اطلبى منه أن ينتظر لحظة أخرى. آل كامبل يتوافدون.

هل تسمح لى ببضعة أسئلة أخرى؟

نعم، تفضل، بالطبع.

يرى بعض القراء أن قصصك باردة، غير شخصية، خلافًا لبعض الكتاب الفرنسيين الجدد. هل تقصد هذا؟

(فى حزن) لا. لو أن هذا هو الحال، فهو نتيجة الخيبة لا أكثر أو أقل. لأننى أحسست بقصصى إحساسًا عميقًا. بلغ إحساسى بها من العمق ما حملنى على أن أحكيها، حسنًا، كان ذلك باستخدام رموز غريبة لكى لا يكتشف الناس أنها جميعًا أعمال سيرية لا أكثر ولا أقل. كانت القصص عنى أنا، عن تجارب مررت بها أنا. افترض أن ذلك نوع من الحياء الإنجليزى، صح؟

إذن كذلك الكتاب الصغير المعنون بـ Everness قد يكون كتابًا جيدًا لمن يريد أن يقرأ عن أعمالك؟

أعتقد أنه كذلك. علاوة على أن السيدة التى كتبته صديقة مقربة. ثم إننى عثرت على هذه الكلمة فى قاموس روجيه Roget's Thesaurus. كنت أعتقد فى وقتها أن هذه الكلمة من اختراع القس ولكنز Bishop Wilkins الذى اخترع لغة مصطنعة.

كتبت عن هذا.

نعم كتبت عن ولكنز. لكنه اخترع أيضًا كلمة رائعة أرى من الغريب أن الشعراء الإنجليز لم يستخدموها قط. هى كلمة رهيبة، حقًا، كلمة فظيعة. Everness بالطبع أفضل من "الأبدية "eternity لأن "الأبدية" توشك أن تكون كلمة بالية. Ever-r-ness أفضل بكثير من كلمة Ewigkeit الألمانية، وهى بنفس المعنى. لكنه اخترع أيضًا

كلمة جميلة، كلمة هى فى ذاتها قصيدة، محتشدة باليأس والتعاسة والقنوط: هى كلمة neverness . كلمة جميلة، صح؟ اخترعها، ولا أعرف لماذا تركها الشعراء ملقاة هكذا ولم يستخدموها قط.

هل استخدمتها أنت؟

لا لا، مطلقًا، استخدمت everness، لكن neverness جميلة جدًا، فيها شىء يائس للغاية، أليس كذلك؟ وما من كلمة أخرى لها المعنى نفسه فى أى لغة أخرى، أو فى الإنجليزية. ربما تقول "الاستحالة impossibility " ولكنها تبدو مدجنة للغاية مقارنة بـ neverness: باللاحقة السكسونية Neverness ness. كيتس استخدم "اللا شيئية/العدم nothingness" إلى أن ينتهى الحب والشهر غارقين فى اللا شىء -Till love and fame to nothing ness do sink"، لكن nothingness فى ظنى أضعف من -never ness. عندك فى الإسبانية nadería . وكلمات أخرى كثيرة . لكن لا شىء مثل neverness. فلو أنك شاعر، فعليك أن تستخدم هذه الكلمة. خسارة أن تضيع هذه الكلمة فى صفحات القاموس. بل إننى لا أعتقد أنها دخلت القاموس. ربما يكون استخدمها أحد علماء اللاهوت، ربما. أتصور أن جوناثان إدواردس كان ليستمتع بمثل تلك الكلمة. أو ربما السير توماس براون، وشكسبير بالتأكيد، فقد كان مغرمًا بالكلمات.

استجابتك للإنجليزية ممتازة، وحبك لها كبير، كيف تأتى أنك لم تكتب بها إلا القليل للغاية؟

لماذا؟ لماذا، أنا خائف. الخوف. لكن السنة القادمة، هناك محاضرات سوف ألقيها، سأكتبها بالإنجليزية. كتبت بالفعل لهارفرد.

ستأتى إلى هارفرد السنة القادمة؟

نعم. سأذهب لإلقاء محاضرات عن الشعر. وبما أننى أعتقد أن الشعر غير قابل للترجمة، وبما أننى أعتقد أن الأدب الإنجليزى - بما فيه الأدب الأمريكى - هو حتى الآن الأدب الأكثر ثراء فى العالم، فأغلب استشهاداتى إن لم يكن كلها من الشعر الإنجليزى. وطبعًا لن أتنكر لهوايتى. وسأجرب العمل على بعض الأشعار الإنجليزية القديمة، لكنها إنجليزية أيضًا! بل إنها فى واقع الأمر وبحسب ما يرى بعض طلبتى أكثر إنجليزية من إنجليزية تشوسر!

رجوعًا إلى أعمالك أنت: طالما كنت أتساءل كيف تقوم بترتيب الأعمال فى المجاميع. من الواضح أنك لا تعتمد ترتيبًا كرونولوجيًا. أهو التشابه فى الثيمات؟

لا، ليس الترتيب كرونولوجيًا. لكننى فى بعض الأحيان أكتشف أنى كتبت الحكاية نفسها مرتين، أو أن قصتين مختلفتين تحملان معنى واحدًا، فأحاول أن أضعهما متجاورتين. ذلك هو المبدأ الوحيد. فقد حدث مرة على سبيل المثال أن كتبت قصيدة، ليست جيدة للغاية، ثم عدت فكتبتها بعد سنوات. بعد كتابة القصيدة، قال لى بعض الأصدقاء "حسن، هذه هى القصيدة التى نشرتها قبل خمس سنوات" فقلت "نعم، هى". ولم تكن لدى أدنى فكرة عن أنها

كذلك. فى نهاية المطاف، أعتقد أن الشاعر لديه خمس قصائد أو ست يكتبها، وليس أكثر من ذلك. وهو يجرب يده فى كتابتها من زوايا مختلفة وربما بحبكات مختلفة وفى أعمار مختلفة وشخصيات مختلفة، إنما القصائد جوهريًا وداخليًا هى نفسها.

كتبت الكثير من المقالات النقدية والمقالات للجرائد.

حسن، كنت مضطرًا.

هل كنت تختار الكتب التى كتبت عنها؟

نعم، فى الغالب كنت أنا الذى أختار.

الاختيارات إذن تعبر عن ذائقتك؟

أوه، نعم، نعم. فمثلاً، حينما طلب شخص منى أن أكتب عن كتاب معين فى "تاريخ الأدب"، ووجدت فيه الكثير من الفجوات، ولأننى كنت معجبًا بالمؤلف كشاعر، قلت "لا، لا أريد أن أكتب عنه، لأننى لو كتبت عنه سأكتب ضده". وأنا لا أحب أن أهاجم الناس، بالذات الآن. حينما كنت شابًا، نعم، كنت مغرمًا بذلك جدًا، لكن بمرور الزمن، يتبين للمرء أن هذا غير جيد. فحينما يكتب الناس فى محاباة شخص أو ضده، فهذا نادرًا ما يفيد أو يؤذى. أعتقد أن المرء يفيده، أو لنقل إن المرء يكون أو لا يكون بما يكتبه هو لا بما يكتبه الآخرون أو يقولونه عنه، ومن ثم فلو أنك كثير التباهى، ولو أن الآخرين يصفونك بالعبقرية، حسن، سوف نرى.

هل تتبع منهجًا معينًا فى تسمية شخصياتك؟

عندى منهجان: أحدهما أن أستعين بأسماء أجدادى وأجداد أجدادى إلى آخره. فأمنحهم بذلك، حسن، لا أريد أن أقول إننى أمنحهم نوعًا من الخلود، هذا أحد المنهجين. الثانى أن أستخدم أسماء تصدمنى شخصيًا. ففى قصة لى مثلاً، هناك شخصية تظهر وتختفى، واسمها يارمولينسكى لأن الاسم فيه دهشة لى، كلمة غريبة، أليس كذلك؟ وهناك شخصية أخرى تحمل اسم "ريد تشارلاخ"، (ريد red أى أحمر) وشارلاخ فى الألمانية تعنى "قرمزى"، وكان قاتلاً، فاسمه إذن هو الأحمر مرتين، صح؟ الأحمر القرمزى.

ماذا إذن عن الأميرة ذات الاسم الجميل التى تظهر مرتين فى قصصك؟

فاوسينى لوسينى؟ حسن، هذه صديقة عظيمة من أصدقائى. هى سيدة أرجنتينية. تزوجت من أمير فرنسى، ولأن الاسم جميل جدًا، شأن جميع أسماء العائلات الفرنسية، خاصة لو استبعدت الاسم الأول فاوسينى، فهى تسمى نفسها الأميرة لوسينى. كلمة جميلة.

ماذا عن طلون Tlön وأوبقار Uqbar؟

أوه، حسن، هذان كان المقصود منهما فحسب أن يكونا غريبين. سوقبار Sou-q-b-a-r.

غير قابلة للنطق، بصورة ما؟

نعم، غير قابل للنطق، وهنلك طلون Tlön، ليس شائعًا اقتران الطاء واللام، صح؟ وهنك حرف الـ ö . والاسم اللاتينى أوربيس

ترتيوس Orbis Tertius، قد يرى المرء فيه مرحًا، صح؟ ربما فى حالة طلون كنت أفكر فى تراوم traum، وتعنى بالإنجليزية "dream" أو "حلم". ولكن فى هذه الحالة وكان ينبغى أن تكون Tröme، ولكن Tröme قد تحيل ذهن القارئ إلى ترام، رأيت فى الجمع بين الطاء واللام تركيبة أكثر غرابة. فكرت أننى اخترعت كلمة لأشياء متخيلة سميتها الهرون hrön. فلما بدأت تعلم الإنجليزية القديمة وجدت فيها كلمة هران hran وهى من أسماء الحوت. فى الإنجليزية القديمة كلمتان وايل wael وهران hran، فتكون هرانراد أى "طريق الحوت" وهذه تعنى "البحر".

إذن الكلمة التى اخترعتها لتصف بها الشىء الذى يقترفه الخيال فى الواقع، وهى كلمة هران، هذه الكلمة تبين أنها كانت مخترعة من قبل؟

نعم، نعم، جاءتنى. يروق لى الظن بأنها جاءتنى من أسلاف لى قبل عشرة قرون، هذا تفسير محتمل، صح؟

هل يمكنك القول بأنك حاولت فى قصصك تهجين القصة القصيرة والمقالة؟

نعم، ولكننى فعلت ذلك عامدًا. أول من بين لى هذا هو كاساريس Casares. قال إننى كتبت قصصًا قصيرة تقع فى الحقيقة فى منتصف المسافة بين المقالة والقصة.

هل كان ذلك حلاً لخوفك من كتابات الحكايات؟

نعم، ربما كان الأمر كذلك. نعم، لأننى فى هذه الأيام، أو اليوم على الأقل، بدأت أكتب سلسلة قصص عن سفاح بيونس آيرس،

وهى قصص مباشرة. لا علاقة لها بالمقالات أو حتى بالشعر. قصة تحكى بطريقة مباشرة، وهى قصص حزينة بمعنى من المعانى، وربما هى قصص فجائعية. دائمًا ما يتم التقليل من قيمتها. هذه قصص يحكيها أشخاص هم أنفسهم سفاحون، ولا يمكن للمرء تقريبًا أن يفهمها. قد تكون مآسٍ، لكن من يحكونها لا يستشعرون مأساويتها. هم يحكون القصص وحسب، ويشعر القارئ فيما أتصور أن القصة تسرى فى موضع أعمق من القصة نفسها. لا شىء يقال عن مشاعر الشخصيات - وهذا شىء تعلمته من الملاحم النورسية القديمة - فكرة أن على المرء أن يتعرف على الشخصية من كلماتها وأفعالها، لا أن يدخل المرء فى جمجمة الشخصية وتحت جلدها ليقول ما تفكر فيه.

هى إذن قصص لا سيكولوجية أكثر منها قصص لا شخصية؟

نعم، لكن ثمة سيكولوجيا خبيئة وراء القصة، لأنه إذا لم يكن ثمة هذه السيكولوجيا، تكون الشخصيات محض دمى.

ماذا عن القبالاة؟ متى بدأ اهتمامك بها؟

أعتقد أن ذلك حدث من خلال دى كوينسى، من خلال فكرته عن أن العالم كله نظام من الرموز، أو أن كل شىء إنما هو رمز شىء آخر. ثم حدث حينما عشت فى جينيف أن كان لى صديقان شخصيان، صديقان عظيمان موريس أبراموفيتش وسيمون جيتشيلنسكى، ومن اسميهما تعرف إلى أى أرومة ينتميان: يهوديان بولنديان. لقد كنت شديد الإعجاب بسويسرا، بالأمة السويسرية

ذاتها، لا بالمناظر والبلدان وحسب، لكن السويسريين أنفسهم شديدو التحفظ، لا يكاد بوسع المرء أن يكون له صديق سويسرى، لأنهم يكرهون الأجانب، وإن كانوا مرغمين على التعايش معهم. وهذه حال المكسيكيين أيضًا، فهم يعيشون بالدرجة الأساسية معتمدين على الأمريكيين، على السياح الأمريكيين، ولا أعتقد أن منهم من يحب أن يكون صاحب فندق برغم أنها مهنة لا تعيب صاحبها فيما أرى على الإطلاق. لكن لو أنك صاحب فندق، وعليك أن تخدم كثيرًا من الناس من مختلف البلدان، حسن، تشعر أنهم مختلفون عنك، وقد يحدث على المدى البعيد أن تكرههم.

هل جربت أن تجعل قصصك أنت قبالية؟

نعم، حاولت ذلك فى بعض الأحيان.

باستخدام تأويلات قبالية تقليدية؟

لا، قرأت كتابًا عنوانه "الاتجاهات الأساسية فى الصوفية اليهودية".

الذى كتبه شولم؟

نعم، كتاب شولم، وكتاب آخر لتراختنبرج عن الخرافات اليهودية. ثم قرأت جميع كتب القبالاة التى عثرت عليها، وكل ما وصلت إليه يداى من مقالات فى الموسوعات وخلافه. ولكننى لا أجيد العبرية. ربما يكون لى أسلاف يهود، لكنى لست واثقًا من هذا. أمى اسمها أسيفيدو، وهو اسم قد يكون ليهودية برتغالية، ولكنه، مرة أخرى، قد لا يكون ذلك. أعتقد أنه لو كان اسمك

إبراهام، فلا ينبغى أن يكون هناك شك فى الأمر، لكن فى ظل تسمى اليهود بأسماء إيطالية وإسبانية وبرتغالية، لم يعد معنى تسميك بأحد هذه الأسماء اليهودية أن تكون من نسل يهودى. اسم أسيفيدو، بالطبع، يعنى نوعًا من الشجر، فالكلمة ليست يهودية بالضرورة، برغم أن كثيرًا من اليهود يحملون اسم أسيفيدو. لا أعرف. لكنى أتمنى لو كان لى أسلاف يهود.

كتبت مرة تقول إن الناس إما أن يكونوا أفلاطونيين أو أرسطيين.

لم أكن أنا الذى قال ذلك. كوليردج هو الذى قالها.

لكنك استشهدت بالقول.

نعم، استشهدت به.

فأيهما أنت؟

أظن أننى أرسطى، لكن أتمنى لو كان العكس هو الحال. أعتقد أن العرق الإنجليزى هو الذى يجعلنى أرى أشياء معينة وأشخاص بعينهم بوصفها واقعية أكثر من رؤيتى لأفكار عامة بوصفها واقعية. ولكننى الآن أخشى من أن آل كامبل قادمون.

قبل أن أذهب، هل يمكن أن توقع لى نسخة من "المتاهات" Laby-rinths؟

هذا من دواعى سرورى. نعم، أعرف هذا الكتاب. عليه صورتى لكن هل أبدو فعلاً بهذا الشكل؟ أنا لا أحب هذه الصورة. لست بهذه الكآبة؟ وهذا الإنهاك؟

ألا تعتقد أنها تعبر عن الاستغراق فى التفكير؟

ربما. لكن كئيبة جدًا؟ ثقيلة جدًا؟ الحاجب ... أوه، على أى حال.

هل تحب هذه الطبعة من أعمالك؟

ترجمة جيدة، أليس كذلك؟ لولا أن فيها الكثير من الكلمات اللاتينية. فمثلاً، لو كتبت، قل "habitación oscura" طبعًا أنا لا يمكن أن أكتب ذلك، وإنما يمكن أن أكتب cuarto oscuro، لكن لنفرض أنى كتبتها (سيكون هناك إغراء بترجمة habitación إلى habitation (وتعنى بالإنجليزية "مسكن")، فهى صوتيًا قريبة جدًا من الكلمة المستخدمة فى الأصل. فى حين أن الكلمة التى أعنيها أنا هى (room أى غرفة) وهى أدق وأبسط وأفضل. الإنجليزية لغة جميلة، لكن اللغات الأقدم أجمل، فيها حروف علة كثيرة. حروف العلة فى الإنجليزية الحديثة فقدت قيمتها، رونقها. أملى فى الإنجليزية، فى هذه اللغة، هو أمريكا. الأمريكان يتكلمون بوضوح. حين أذهب إلى السينما الآن، لا أستطيع أن أرى الكثير، لكن فى الأفلام الأمريكية، أفهم كل كلمة. فى الأفلام الإنجليزية لا أفهم بنفس الدرجة. هل يحدث هذا لك أنت؟

أحيانًا، بالذات فى الأفلام الكوميدية. الكومديانات البريطانيون يتكلمون بسرعة شديدة.

بالضبط. بالضبط. كثير من السرعة قليل من التوضيح. يدغمون الكلمات. لا، أمريكا لا بد أن تنقذ اللغة، وعارف، أعتقد أن هذا ينطبق على الإسبانية؟ أفضل فى أمريكا الجنوبية. ودائمًا كان

هذا رأيى. أعتقد أنكم فى أمريكا لم تعودوا تقرءوا Ring Lardner أو بريت هارت Bret Harte؟

بل هنالك من يقرؤهما، لكن فى الغالب فى المرحلة الثانوية.

ماذا عن أو هنرى؟

هو أيضًا، فى الغالب فى الثانوى.

- وأعتقد أن ذلك فى الغالب بهدف التكنيك، النهاية المفاجئة. أنا لا أحب هذه الحيلة، وأنت؟ أوه، هى تقنية لا بأس بها نظريًا، لكن الممارسة شىء آخر. لا يمكنك أن تقرأهم إلا مرة إذا لم يكن فيها غير المفاجأة. أتتذكر ما قاله بوب Pope: "فن الغرق". الآن فى القصة البوليسية الوضع مختلف. المفاجأة موجودة أيضًا، ولكن هنالك أيضًا الشخصيات والمشهد والمنظر من أجل إشباعنا. لكننى الآن آتذكر أن آل كامبل قادمون، آل كامبل قادمون. والمفروض أنهم قبيلة شرسة. أين هم؟

● كارلوس فوينتس

الروائى روائى لأنه
لا يعرف كل شىء

حوار: ألفريد آدم
- تشارلز إى رواس(*)

(*) نشر فى عدد شتاء ١٩٨١.

أجرى هذا الحوار مع كارلوس فوينتس فى يوم مثلج فى بيته فى برنستن بولاية نيوجرسى (الأمريكية) . البيت فكتورى ضخم يقع فى الحى السكنى القديم. والرجل طويل، جسيم، كان يرتدى فى ذلك اليوم الشتائى القارس كنزة صوفية عالية الياقة تحت سترة. كانت التدفئة فى منزل فوينتس خفيفة على الطريقة الأوربية، ومن ثم فالبرد كان محسوساً. فى قاعة الاستقبال شجرة الكرسماس. ابناه كانا بالخارج يتزلجان على الجليد مع حرمه السيدة فوينتس. فى الغرفة مجموعة فنية محترمة: أعمال برونزية مشرقية، أعمال سيراميك ما قبل كولمبية، وتماثيل كولونيالية إسبانية ـ تشى جميعها بخلفية فوينتس الثقافية وبالبلاد التى خدم فيها أثناء عمله الدبلوماسى. على الجدران لوحات لـ بيكابيا وميرو وماتّا وفاساريلى وغيرهم، وأغلب هذه الأعمال هدايا للكاتب من أصدقائه الفنانين.

أجرى الحوار فى المكتبة أمام مدفأة متوهجة وفى حضور إبريق قهوة ساخنة. الكتب مصطفة على الجدران. على مكتب صغير فى

هذه الغرفة يعمل فوينتس، فى مواجهة شباك مطل فى ذلك اليوم الديسمبرى على أفق جليدى لا يكاد المرء يرى فيه الشجيرات والأشجار وسط هبات الجليد.

فى عام ١٩٥٨، فاجأ المكسيك بـ "حيثما يصفو الهواء" التى كانت بمثابة تحليل لاذع للمكسيك فيما بعد ثورة ١٩١٩-١٩٢٠، ثم تلتها "الضمير الحى" (سنة ١٩٥٩) وهى رواية تصف حياة جيمى سيبالوس وتعرض لرحلته مع التعليم واستيعاب المؤسسة المكسيكية النهائى له، ثم "وفاة أرتميو كروث" (سنة ١٩٦٢) المستلهمة جزئيًا من فيلم بروس ويليس "المواطن كين"، ثم "المكان المقدس" (سنة ١٩٦٧) و"تغيير الجلد" (سنة ١٩٦٨) وتدور أحداث كلتيهما فى المكسيك وإن كانتا من وجهتى نظر مختلفتين، فـ "المكان المقدس" تتعقب تيهًا أوديبيًا لشاب هائم بأمه، و"تغيير الجلد" تدرس المكسيك فى علاقتها بـ "العالم الخارجى" فى الستينيات وذلك من خلال دراسة العلائق القائمة بين الأجانب والمكسيكيين.

تضرب "تيرا نوسترا" (الصادرة سنة ١٩٦٧) فى اتجاه مختلف. ففيها يبحث فوينتس الجذور المتوسطية للثقافة الهسبانية بهدف اكتشاف الموضع الذى بدأت فيه هذه الثقافة "انحرافها". ويتبين له أن الخطيئة القاتلة تتمثل فى سعى فيليب الثانى الجنونى إلى النقاء، والتشدد، واستئصاله العنيف للعناصر المهرطقة (اليهود والعرب) من الثقافة الإسبانية. تيرا نوسترا - بجانب مقالات فوينتس الأخيرة عن ثرفانتس - تمثل مرحلة جديدة فى الدراسة

الهسبانية، وسبيلاً جديدًا للعثور على نوع من الوحدة فى العالم الهسبانى المتشظى.

تعود "رأس هيدرا" (الصادرة سنة ١٩٧٨) إلى المكسيك المعاصرة ليدرس فوينتس طبيعة السلطة، التى يرمز إليها طغاة النفط المكسيكيون. فى عام ١٩٨٠، أصدر فوينتس بالإسبانية "قرابات بعيدة"، وفيها يتأمل الكاتب احتياجه إلى أن يعرف كل شىء، ويحكى كل شىء، كما أصدر بالإنجليزية Burnt Water وهى مختارات من قصص قصيرة كتبها فى مراحل مختلفة من حياته المهنية.

* * *

خلال السنوات التى أمضاها سفيرًا للمكسيك فى فرنسا، كان مستحيلاً على فوينتس أن يكتب، وقد بدأ الحوار بوصف منه لرجوعه إلى الكتابة بعدما ترك منصبه الحكومى.

تركت منصبى كسفير فى فرنسا فى الأول من أبريل سنة ١٩٧٧، واستأجرت على الفور بيتًا فى ضاحية باريسية لأبدأ الكتابة. كنت لم أكتب كلمة على مدار سنتين أخلصت خلالهما لعملى الدبلوماسى. تبين أن ذلك البيت الذى استأجرته كان ملكًا لجوستاف دوريه وقد أعادنى إلى كل أشواقى إلى القصة والرعب. رسومات دوريه لـ "ذات الرداء الأحمر" - مثلاً: رسومات إيروتيكية بصورة لا تصدق. الفتاة الصغيرة فى السرير مع الذئب! تلك هى العلامات التى ولدت فى ظلها آخر رواياتى "قرابات بعيدة".

الدبلوماسية بمعنى من المعانى نقيض الكتابة. فأنت تشتت نفسك تشتيتًا كبيرًا: السيدة التى تأتى باكية لأنها تشاجرت مع السكرتيرة، الصادرات والواردات، مشكلات الطلبة، الدبابيس التى تحتاجها السافرة. الكتابة تستوجب تركيز الكاتب، تستوجب عدم القيام بشىء سواها. فكانت لدى طاقة كبيرة مكبوتة هى التى تتدفق الآن. أكتب هذه الأيام كثيرًا. علاوة على أننى تعلمت كيف أكتب. لم أكن أعرف من قبل كيف أكتب، وأعتقد أننى تعلمت من خلال عملى موظفًا. وأنت موظف يكون بين يديك كثير من الوقت الذهنى: يكون لديك وقت كبير تفكر فيه كيف تكتب. عندما كنت شابًا صغيرًا كنت أعانى أمر المعاناة بسبب مواجهتى كل يوم لتحدى الصفحة البيضاء الذى تكلم عنه مالارميه دون أن أعرف ما الذى سوف أقوله بالضبط. كنت أصارع الصفحة، ودفعت ثمن ذلك قرحة فى المعدة. وكنت أعوض ذلك بالعنفوان البهيج، فالمرء فى العشرينيات والثلاثينيات من عمره يكون مليئًا بالعنفوان وهو يكتب. ثم يصبح على المرء فيما بعد أن يستخدم طاقته بحكمة. حينما أرجع النظر الآن أرى أن حقيقة بقائى مدة عامين وراء مكتب فى وظيفة رسمية هى ربما التى منحت لعقلى حرية الكتابة بداخل نفسه، والاستعداد لما سوف أكتبه بمجرد أن أترك المنصب. ومن ثم فأنا الآن قادر على أن أكتب قبل حتى أن أجلس لأكتب، أستطيع استخدام الصفحة البيضاء بطريقة لم تتسن لى من قبل.

قل لنا كيف تتم عملية الكتابة بداخلك؟

أنا كاتب صباحى، أكتب ابتداء من الثامنة والنصف وأظل أكتب حتى الثانية عشرة والنصف، ثم أذهب للسباحة. ثم أرجع، فأتناول الغداء، وأقرأ فترة العصر، ثم أخرج للتمشية استعداداً للكتابة فى الصباح التالى. لا بد لى الآن أن أكتب الكتاب فى رأسى ، قبل أن آجلس للكتابة. ودائمًا ما تكون تمشيتى هنا فى برنستن على هيئة مثلث: أذهب إلى بيت أينشتين فى شارع ميرسير، ثم إلى بيت "توماس مان" فى شاعر ستوكتن، ثم إلى بيت "هرمان بروخ" فى إيفيلين بليس. بعد زيارتى هذه الأماكن الثلاثة، أرجع إلى البيت، وفى ذلك الوقت أكون كتبت ذهنيًا صفحات الغد الست أو السبع.

تكتب بالقلم؟

فى البداية أكتب بالقلم، حتى إذا أشعر أنى "امتلكت" الكتابة، أستريح. ثم أصحح المخطوطة، ثم أكتبها على الآلة الكاتبة بنفسى، وأصححها حتى اللحظة الأخيرة.

هل إعادة الكتابة تكون شاملة أم أن القدر الأكبر منها يتم أثناء الكتابة الذهنية؟

عندما يأتى الوقت الذى تكون الكتابة فيه موضوعة على الورق، تكون عمليًا منتهية، لا تكون هناك مشاهد أو حتى جمل ناقصة. أكون عارفًا بصورة أساسية كيف تجرى الأمور وتكون ثابتة بقدر كبير، ولكننى فى الوقت نفسه أضحى بعنصر المفاجأة بداخلى. إن كل من يكتب الرواية يعرف أنه واقع فى المشكلة البروستية حيث يعرف بصورة ما ما ستتم كتابته ولكنه يندهش مما يخرج بالفعل. بروست لم يكن يكتب إلا إذا كان قد عاش ما سوف يكتبه ومع ذلك

كان عليه أن يكتب وكأنه لا يعرف شيئًا عن أى شىء ـ وهذا شىء استثنائى. بطريقة ما، كلنا منخرطين فى هذه المغامرة: أن يعرف المرء ما هو مقدم على قوله، أن تكون له اليد العليا على المادة، وفى الوقت نفسه يكون لديه هامش حرية للاكتشاف والدهشة والاشتراط المسبق بحرية القارئ.

يمكن فى إنجلترا والولايات المتحدة أن يوضع تاريخ للمحررين وتأثيرهم على الأدب. هل من الممكن وضع هذا التاريخ فى العالم الهسبانى؟

مستحيل. فكرامة النبلاء الإسبان لن تسمح يومًا لمجرد عامل وضيع أن يأتى فيقول لنا ما علينا أن نفعله فى عملنا. هذا ناتج عن حقيقة أننا واقعون فى شرك شيزوفرينيا رهيبة مؤلفة من منتهى الاعتزاز، ومنتهى الفردانية، وقد ورثنا كليهما عن إسبانيا. النبيل ينتظر من كل من عداه أن يوليه الاحترام، مثلما يسجدون لقوى عليا. لو أنك حاولت أن تقوم بتحرير نص لأى امرئ فى أمريكا اللاتينية، وإن كان كاتبًا من الباطن، فلسوف ينسحب على الفور، ويتهمك بممارسة الرقابة عليه، وتوجيه الإهانة إليه.

يمكنك إذن القول بأن علاقتك بمجتمعك مختلفة عن علاقة الكاتب الأمريكى بمجتمعه؟ فصورة النبيل على سبيل المثال توحى بمكانة جليلة للكتابة فى ثقافتك؟

وضعى ككاتب مكسيكى شبيه بوضع الكتاب فى أوروبا الشرقية. لدينا ميزة أن نتكلم فى مجتمعات ليس مسموحًا لأحد فيها أن يتكلم. نتكلم عن الآخرين، وهذا مهم للغاية فى أمريكا اللاتينية،

مثلما هو فى وسط أوروبا. طبعًا عليك أن تدفع من أجل تلك السلطة: فإما أن تخدم المجتمع أو تنكب على وجهك.

هل يعنى هذا أن ترى نفسك ممثلاً لثقافتك؟

لا، أرجو ألا أكون هكذا. لأننى لا أنسى قول السوريالى الفرنسى جاك فاشيه: "لا شىء يقتل المرء كأن يكون ممثلاً لبلده". لذلك أرجو ألا يكون الأمر صحيحًا.

هل ترى اختلافات فى الدور الاجتماعى بين الكاتبين الأمريكى والأمريكى اللاتينى؟

علينا أن نفعل فى ثقافاتنا أكثر مما يفعل الأمريكيون فى ثقافتهم. بوسعهم هم أن يجدوا لأنفسهم ولكتابتهم قدرًا أكبر من الوقت، فى حين أن علينا نحن مطالب اجتماعية. كان بابلو نيرودا يقول إن الكاتب الأمريكى اللاتينى يتحرك وهو يجر من ورائه جسمًا ثقيلاً، جسم شعبه كله، وماضيه، وتاريخه الوطنى. علينا نحن أن نتمثل ثقل ماضينا الجسيم لئلا ننسى ما وهبنا الحياة. فلو نسيت ماضيك تموت. يقوم المرء بوظائف معينة من أجل المجموع لأنها التزامات عليه كمواطن، لا ككاتب. بالرغم من ذلك، تبقى للمرء حريته الجمالية ومزاياه الجمالية. وذلك يفضى إلى توتر، ولكن وجود التوتر فى ظنى خير من عدمه، مثلما هو الحال أحيانًا فى الولايات المتحدة.

فى أعمالك الأولى تركيز على المكسيك فى أعقاب ثورة ١٩١٩-

١٩٢٠. تلك هى مكسيكك، وبوسعى أن أراك فى هذه الأعمال كاتبًا مكسيكيًا. لكن بعدما أصبحت معروفًا على المستوى الدولى، لنقل، بعد كتابتك "موت أرتيمو كروث"، هل تغيرت رؤيتك لدورك؟

لا. أعتقد أن الكتّاب جميعًا يعيشون على عدد من الهواجس. بعض هذه الهواجس يأتى من التاريخ، غيرها يكون فرديًا محضًا، وهناك هواجس أخرى تنتمى إلى عالم الهواجس المحضة ذاته، وهو الأكثر شيوعًا فى روح الكاتب فى العالم. هواجسى أنا موجودة فى جميع كتبى، وهى ذات علاقة بالخوف. كتبى جميعًا موضوعها الخوف - الإحساس الإنسانى بالخوف مما قد يكون آتيًا من الباب، ممن يشتهينى، ممن أشتهيه ومن كيفية إشباع شهواتى. هل موضوع شهوتى وذات شهوتى موجودان فى المرآة التى أنظر فيها؟ هذه الهواجس جميعها فى كتبى، بجانب الهواجس الأكثر عمومية. أعنى السياق التاريخى الذى أتعامل معه، ولكن ثيمتى سواء فى التاريخ أو فى الفردية هى النقصان بسبب خوفنا من العالم ومن أنفسنا.

تكلمت عن قيامك بالكتابة فى رأسك أثناء عملك سفيرًا واستمرارك فى هذا الآن وقد بدأت تكتب فعليًا. ترى هل حدث عند نقطة معينة - خاصة وأنك بعيد عن وطنك وتتكلم لغة غير لغتك الأم - هل حدث أن تغيرت طبيعة كتابتك فى ظل أنك تكتب فى رأسك وتعدل فى كتابتك ذهنيًا؟

لعلك تتصور أننى حالة استثنائية فى الأدب المكسيكى لأننى

نشأت بعيداً عن المكسيك، ولأن المكسيك بالنسبة لى مكان خيالى، هكذا كانت وهكذا ستظل. بوسعى أن أتكلم عن مكسيكى وعن تاريخى المكسيكى، وعن أن كليهما موجود فى ذهنى. تاريخها شىء حلمت به، تخيلته، وليس تاريخها الفعلى كبلد. عندما ذهبت فى شبابى لأعيش فى المكسيك أخيراً، كان على بطبيعة الحال أن أقارن ما أراه بما حلمت به، أن أقارن مخاوفى من ذلك البلد بواقعه. ذلك أفضى إلى توتر عميق، كانت نتيجته "حيثما يصفو الهواء"، وهو كتاب ما كان لغيرى فى المكسيك أن يكتبه. لم يكتب أحد رواية عن حقبة ما بعد الثورة حسب ما تنعكس فى المدينة، فى بنيتها الاجتماعية، فى ما بقى من عروق عتيقة من حياتنا الخيالية والتاريخية. أقول إن ذلك جاء نتيجة استكشافى للمكسيك بإحساس من الخوف والافتتان عندما كنت فى الخامسة عشرة. لقد كان فى وجودى خارج المكسيك عون هائل لى دائماً.

هل تعنى أن رؤية المكسيك من على مسافة فيزيقية وذهنية يمكنك من رؤيتها بمزيد من الوضوح الذى ما كان ليتسنى لك لو كنت فيها؟

نعم. الزاوية التى أنظر منها إلى المكسيك كما ترى تجددها المفاجأة. يعبر الشاعر الإسبانى الباروكى العظيم كويفيدو عن هذا بقوله إنه "لا شىء يدهشنى وقد فتننى العالم". لا تزال المكسيك تفتننى. أنا كما تقول أعيش بلغة غير لغتى، ولكن لى فى هذا عوناً هائلاً على اللغة الإسبانية. لقد نشأت على الإنجليزية الأمريكية،

ومع ذلك استطعت أن احافظ على الإسبانية. أصبحت الإسبانية شيئًا علىّ أن أحافظ عليه وأخلقه خلقًا جديدًا. حينما أكون خارج المكسيك، يقوى بداخلى الإحساس بأننى وحيد مع اللغة وأننى أصارعها، وتبلغ قوة هذا الإحساس منتهاها. أما حينما أكون داخل المكسيك، تجد ذلك الإحساس على الفور وقد هان إلى مستوى طلب فنجان قهوة، أو الرد على الهاتف، وغير ذلك. تصبح الإسبانية بالنسبة إلىّ تجربة استثنائية حينما أكون خارج المكسيك. أشعر أن علىّ أن أحافظ عليها لنفسى. تصبح حقيقة ملحة من حقائق حياتى.

هل شعرت يوماً بإغراء الكتابة بالإنجليزية؟

لا، شعرت مبكرًا جدًا أن اللغة الإنجليزية لا تحتاج إلى كاتب إضافى. هناك سمو فى الإنجليزية لا ينقطع، وعندما تخلد هذه اللغة إلى النوم يظهر أيرلندى ما فيوقظها من سباتها.

تعرف لغات كثيرة، فبأى لغة تحلم؟

احلم بالإسبانية، وأمارس الحب بالإسبانية، وذلك تسبب مرات فى ارتباكات هائلة، ولكننى لا أستطيع أن أمارسه إلا بالإسبانية. الشتائم باللغات الأخرى لا تعنى لى أى شىء على الإطلاق، لكن سبابًا واحدًا بالإسبانية قادر أن يجعلنى أثب من مكانى. سأحكى لكما عن تجربة مثيرة مررت بها الصيف الماضى. كنت أكتب نوفيلا عن مغامرات أمبروسو بيرس فى المكسيك. ذهب بيرس إلى المكسيك فى أثناء الثورة، سنة ١٩١٤، لينضم إلى جيش بانشو فيلا.

واجهت مشكلة أن الصوت ينبغى أن يكون لبيرس، وكان فى غاية الصعوبة أن أمنحه هذا الصوت بالإسبانية. كان علىّ أن أجعل بيرس يتكلم بصوته، الذى أعرفه من خلال قصصه، فكتبت النوفيلا بالإنجليزية. كانت تجربة مريعة بكل معنى الكلمة. كنت أجلس للكتابة بالإنجليزية فيطلع لى بغتة من تحت المكتب مستر فوكنر فيقول آه آه، لن تقدر، أو من وراء الباب مستر ملفيل فيقول لن تقدر لن تقدر. ظهرت لى كل تلك الأشباح، كان التراث السردى الإنجليزى يؤكد نفسه بقوة أعجزتنى. شعرت بالأسى لزملائى فى أمريكا الشمالية ممن هم مرغمون على الكتابة فى ظل تدلى كل أولئك الناس من الثريات وعكرتتهم وسط الأطباق. أما فى الإسبانية كما تعرفان فإن علينا أن نملأ الفجوة الكبرى القائمة بين القرنين السابع عشر والعشرين. الكتابة أقرب إلى مغامرة، إلى تحد. ليست هناك إلا صحراء شاسعة بين ثرفانتس وإيانا، إذا ما استثنينا روائيين فى القرن التاسع عشر هما كلارين وجالدوس.

هل هذا من بين أسباب الطفرة الملحمية فى روايات أمريكا اللاتينية، أهى جهد لاحتواء مزيد من النظرات الاجتماعية والتاريخية فى كل عمل؟

حسن، أتذكر قبل عشر سنوات أننى كنت أتكلم مع الكاتب الأمريكى دونالد باثليم فقال لى "كيف تفعلونها فى أمريكا اللاتينية؟ كيف يتسنى لكم أن تكتبوا هذه الروايات الضخمة؟ كيف تخطر لكم كل هذه المواضيع، فى هذه الروايات الطويلة، الطويلة جداً؟ ألا

يوجد نقص فى الورق فى أمريكا اللاتينية؟ كيف تفعلون هذه الأشياء؟ إننا نصادف صعوبات كبيرة فى الولايات المتحدة فى العثور على مواضيع. نحن نكتب كتبًا نحيلة. كتبًا تزداد نحولاً ونحولاً". ولكن إجابتى عليه فى ذلك الموقف هى أن مشكلتنا تتمثل فى أننا نشعر بأننا لم نكتب بعد عن أى شىء. أن علينا أن نملأ أربعة قرون من الصمت. أن نمنح صوتًا لكل ما صمت عنه التاريخ.

تشعر أن كتّاب أمريكا اللاتينية يحاولون أن يخلقوا لنفسهم هوية؟

نعم، وفى هذا أرى رباطًا قويًا يربطنا بكتّاب وسط وشرق أوروبا. لو أنك سألتنى اليوم فى أى مكان من العالم تعيش الرواية مزدهرة، لقلت لك إنها هكذا فى أمريكا اللاتينية وفيما يقال له أوروبا الشرقية، التى يصر التشيكوسلوفاك على تسميتها بوسط أوروبا. هم يرون وسط أوروبا بوصفها روسيا. على أية حال، هناك منطقتان ثقافيتان يشعر فيهما الناس أن هناك ما ينبغى أن يقال، وأن الكتّاب لو صمتوا عنه، فلن يقوله غيرهم. هذا يلقى بمسئولية هائلة على الكاتب، ويخلق أيضًا نوعًا من التشوش، إذ المرء قد يقول لنفسه، أوه، إن المهمة جسيمة، والثيمة مهمة، فلا بد أن يكون الكتاب جيداً، وليس ذلك هو الأمر بالضرورة. كم من رواية من أمريكا اللاتينية قرأها المرء فوجدها حافلة بالنوايا الطيبة. تدين مثلاً الأوضاع السيئة لعمال المنجم فى بوليفيا أو مزارعى الموز فى الإكوادور. ولكنها فى النهاية روايات سيئة لا تفعل شيئًا فى صالح

عمال مناجم القصدير البوليفيين أو مزارعى الموز، ولا هى تفعل شيئًا للأدب. تفشل على جميع الجبهات لأنها خاوية من أى شىء إلا النوايا الطيبة.

لكن يبقى أن لدينا ماضيًا كاملاً نتكلم عنه. ماض كان صامتًا، كان ميتًا، وعلى المرء أن يحييه عبر اللغة. ومن ثم كانت الكتابة بالنسبة لى بالدرجة الأساسية هى هذه الحاجة إلى تأسيس هوية، تأسيس رباط بوطنى وبلغتى التى شعرت - أنا وكثير من الكتّاب فى جيلى - أنه لا بد من إفاقتها بصفعة، من إيقاظها، كما لو كنا نلعب معها لعبة الجميلة النائمة.

هل يمكن القول إذن بأنك تتكلم باسم أجيال عديدة من الكتّاب الإسبان والأمريكيين اللاتين من ذوى الثقافة المزدوجة، الذين يضعون قدمًا فى الثقافة المحلية والأخرى فى ثقافة غربية خارجية؟

من العوامل الأساسية فى ثقافة أمريكا اللاتينية أنها فرع غريب من ثقافة الغرب. فهى غربية ولاغربية معًا. ومن ثم فإننا نشعر أن علينا أن نعرف ثقافة الغرب خيرًا مما يعرفها الفرنسى أو الإنجليزى، وفى الوقت نفسه يكون علينا أن نعرف ثقافتنا نحن. فى بعض الأحيان يكون معنى هذا هو الرجوع إلى الثقافات الهندية، فى حين لا يشعر الأوربيون أن عليهم أن يعرفوا ثقافاتنا بالمرة. يتعين علينا نحن أن نعرف أسطورة الكويتزالكوتال Quetzalcoatl وديكارت. أما هم فيتصورون أن فى ديكارت الكفاية. وهكذا فإن أمريكا اللاتينية تذكّر أوروبا طول الوقت بما تمليه عليها عالميتها

من واجبات. ولذلك يكون كاتب مثل بورخيس كاتبًا نمطيًا من كتَّاب أمريكا اللاتينية. حقيقة كونه شديد الأوربية هى مجرد دليل على أنه أرجنتينى. إذ ما من أوروبى يجد نفسه مضطرًا للذهاب إلى الأقاصى التى ذهب إليها بورخيس من أجل خلق واقع، لا ليعكس الواقع القائم عكسًا مرآويًا، بل يخلق واقعًا جديدًا يملأ به ما فى تراثه من فراغات ثقافية.

من الكتَّاب الذين لا وجود لهم فى تطور السرد فى اللغة الإسبانية؟ أنت ذكرت فوكنر وملفيل، ويمكننى بسهولة أن أضيف إليهما بلزاك وديكنز.

الجميع موجودون لأننا استولينا عليهم. ولكن يبقى سؤالك مهمًا لأنه يركز على حقيقة أن كتَّاب أمريكا اللاتينية مرغمون على الاستيلاء على كتّاب التراثات الأخرى لملء الفراغ. يدهشنا فى بعض الأحيان أن نكتشف إحساسًا استثنائيًا بالتزامن. لقد أثير كثير من الجلبة حول التأثير العظيم لجويس وفوكنر على الرواية فى أمريكا اللاتينية. حسن، هناك شيئان لا بد من قولهما: الأول، إن شعراء اللغة الإسبانية فى مطلع هذا القرن كانوا موجودين بالتزامن مع كبار شعراء اللغة الإنجليزية. نيرودا كان يكتب فى الوقت الذى كان يكتب فيه إليوت، لكن نيرودا يكتب فى مدينة فى جنوب تشيلى مليئة بالمطر خالية من المكتبات. ومع ذلك، فهو وإليوت فى مستوى واحد. الشعراء هم الذين حافظوا لنا نحن الروائيين على اللغة، ولولا الشعراء، لولا نيرودا وبابيخو وباث وهويدوربو وجابرييل

مستـرال ما كـانت هـناك رواية فى أمـريـكا اللاتـيـنيـة. ثـانيًـا، كـبار الـروائـيين المحدثين فى أوروبا والولايات المتحدة أحدثوا ثورة فيما يتعلق بالإحساس بالزمن فى الرواية الغربية حسبما كانت معهودة منذ القرن الثامن عشر على عهد ديفو وريتشاردسن وسموليت Smollett. تشظية الزمن، الامتناع عن قبول المفهوم الأحادى للزمن الخطى الذى كان الغرب يفرضه اقتصاديًا وسياسيًا، ذلك كان يتزامن مع إحساسنا نحن بالزمن الدائرى الذى يأتى من الديانات الهندية (يعنى ديانات سكان أمريكا الأصليين أو الهنود الحمر). فكرتنا عن الزمن بوصفه حلزونيًا، رؤيتنا التاريخية الأساسية مأخوذة من فيكو Vico ومن خبرتنا اليومية مع الأزمنة المختلفة المتعايشة. كأن يوجد العصر الحديدى فى الجبال والقرنُ العشرون فى المدن. هذا الإدراك لعدم خطية الزمن قوى بصفة خاصة عند فوكنر لكونه كاتبًا باروكيًا ولأنه يشترك فى باروكيته مع أمريكا اللاتينية. لعله الكاتب الغربى الوحيد فى القرن العشرين الذى لديه مثل ما لدينا من إحساس بالهزيمة والخسران.

ولكن فوكنر أيضًا يعيد خلق ثقافة ما بعد زراعية.

الطريق من الثقافة الزراعية إلى الثقافة ما بعد الزراعية هو وضعنا نحن، لكن فوكنر فى المقام الأول كاتب هزيمة. إنه الكاتب الأمريكى الوحيد الذى يقول "نحن لسنا مجرد قصص النجاح، ولكننا كذلك تاريخ من الهزائم"، وهو يشترك فى هذا معنا. أمريكا اللاتينية تتألف تاريخيًا وسياسيًا من مجتمعات فاشلة. وهذا الفشل

أنتج لغة سرية منذ الغزو «يقصد غزو أوروبا للعالم الجديد». لقد كانت الباروكية فى أمريكا اللاتينية رد فعل من العالم الجديد على العالم القديم: جىء بالباروكية من الثقافة الأوربية، وتم تحويلها إلى مخبأ للثقافة الهندية، والثقافة السوداء (ثقافة الأفارقة المستعبدين فى أمريكا)، لصالح التوفيقية العظمى أى ثقافة أمريكا الإسبانية والبرتغالية. نحن ندخل أنفسنا فى ذلك التراث حينما نكتب اليوم.

عبء الماضى الذى ذكرناه سابقًا مهم إلى أقصى حد، أليس كذلك؟ هو يؤدى إلى حمل ثقيل يتعين على كاتب من أمريكا اللاتينية أن يحمله. وهو أيضًا يشوه اللغة إذ يصبح لكل كلمة صدى فى الماضى مثلما فى المستقبل.

أعتقد أن «الشاعر الأمريكى» آلن تيت هو الذى تجنى على فوكنر فوصفه بـ جنجورى ولايات أمريكا الجنوبية[1] وهو وصف أعتبره الثناء الأعلى لأنه يربط فوكنر بثقافة النقصان، والنهم، والتناص intertextual وهذا هو الباروك. يمكننى القول بأن هناك ثقافة كاريبية يندرج فيها فوكنر وكاربنتيير وجارثيا ماركيز وديريك والكوت وإيميه سيزار، ثقافة ثلاثية اللغات تقع بداخل وحول دوامة باروكية اسمها الكاريبى، اسمها خليج المكسيك. تذكّر رواية "بحر سارجاسو الواسع" للكاتب الدومينيكانية جين رايس .

هل كنت تمتلك هذا الإحساس بالمنظور الثقافى وأنت صغير أم أنه تكوّن لك مع الكتابة؟

وأنا صغير. دعنى أفسر هذا: قبل سنوات قليلة، حصل صديق

---

(١) الجنجورى بحسب وبستر هو من يتأثر بأسلوب الشاعر الإسبانى جوجورا (١٥٦١ - ١٦٢٧) وكان يعتمد على التأنق فى القول.

لى هو "تيتو جيراسى" على إذن من جان بول سارتر لكتابة سيرة حياته. قال لى تيتو "عندى فكرة عظيمة: سأطلب من سارتر أن يكتب لى قائمة بالكتب التى قرأها فى طفولته، ومن ذلك أرى كيف كان تكونه العقلى". بعد فترة رجع جراسى إلىّ قائلاً "ما هذه الكتب، أنا لم أسمع بواحد منها من قبل؟" كانت الكتب التى قرأها سارتر فى طفولته هى الكتب التى قرأناها نحن فى طفولتنا فى العالم اللاتينى: إمليو سالجارى الذى لولاه ما كانت آداب إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وأمريكا اللاتينية. وكذلك ميشيل زيفاكو. هذان الكاتبان يمثلان جزءًا من تراثنا، لكنهما ليسا جزءًا من التراث الأنجلو سكسونى. وقد كان من حظى أن قرأتهما، سالجارى وزيفاكو، مثلما قرأت مارك توين وروبرت لويس ستيفنسن. قال لى "إد دوكتراو" إنه أصبح كاتبًا؛ لأنه قرأ ساباتينى مؤلف "القبطان بلاد Captain Blood". تلك كتب تفتح لك ذراعيها فإذا بك فى عالم بديع! إذا بك مبحر إلى جزيرة على متن سفينة شراعية إسبانية[1]! لا أرغب يومًا فى مغادرة تلك السفينة، أريد أن أقضى البقية الباقية من حياتى على جزيرة الكنز.

لكننى كنت أتساءل عما إذا كنت نشأت على الإحساس بأنك بطريقة أو بأخرى تمثل ثقافتك وسط غيرها من الثقافات.

نعم. دعنى أحك لك حكاية. لقد كنت طفلاً مكسيكيًا فى

(١) الكلمة المترجمة إلى سفينة شراعية هى galleon فربما كان الأجدر ترجمتها إلى "الغليون".

واشنطن فى الثلاثينيات. ذهبت إلى مدرسة عامة، وكانت لى شعبية، وذلك أمر لا غنى عنه لمن يريد أن يعيش سعيدًا فى مدرسة أمريكية، إلى أن قامت الحكومة المكسيكية بمصادرة ممتلكات شركات النفط الأجنبية فى ١٨ مارس ١٩٣٨. فبت كالأجرب فى المدرسة، لم يعد أحد يكلمنى، أصبح الجميع يديرون ظهورهم لى، بسبب العناوين اليومية المسعورة التى كانت تتكلم عن أولئك المكسيكيين الشيوعيين الذين سرقوا آبار"نا" ونفط "نا". وفى رد فعل على ذلك أصبحت شوفينيًا مكسيكيًا رهيبًا. أتذكر أنى ذهبت لمشاهدة فيلم لريتشارد ديكس فى سينما كيس ثيتر بواشنطن سنة ١٩٣٩، وكان ديكس يلعب فى هذا الفيلم دور (السياسى الأمريكى فى القرن التاسع عشر) سام هاوستن. وجاءت مذبحة الامو وثبت فى مقعدى صائحًا "الموت للجرنجوز[١]! فيفا مكسيكو". ولما بدأت الحرب نظم فرانلكين روزفلت اجتماعًا فى ديسمبر ١٩٣٩ لأطفال من شتى أرجاء العالم للكلام عن السلام. وتم اختيارى لتمثيل المكسيك ولبست زى فارس مكسيكى صغير وقبعة عريضة الحواف وذهبت فألقيت كلمتى من أجل السلام باسم المكسيك.

سألتك عن هذا لأن لك رؤية موضوعية لماهية المكسيك، ولأنك

---

(١) الجرنجو لفظ يطلق فى أمريكا اللاتينية على الأجانب لا سيما من أبناء الولايات المتحدة. والفيلم المشار إليه هو فيلم الفاتح "Man of the Conquest" من إخراج جورج نيكولاس الابن وإنتاج ١٩٣٩، والمعركة - أو بالأحرى المذبحة - المشار إليها أى معركة آلامو وقعت فى عام ١٨٣٦ وكانت حدثًا محوريًا فى ثورة تكساس. حيث قامت القوات المكسيكية بعد حصار دام ثلاثة عشر يومًا بالهجوم على كنيسة آلامو فقتل فى الهجوم جميع المدافعين عن الكنيسة إلا اثنان. بحسب ويكيبيديا.

فى الوقت نفسه تشعر أن المكسيك بداخلك.

أنا ممتن لشعورى بالانفصال، فهو يمنحنى القدرة على أن أقول أشياء عن بلدى لا يستطيع غيرى أن يقولها. فأقدم بذلك للمكسيكيين مرآة يرون فيها شكلهم، وطريقة كلامهم، وشكل أفعالهم فى بلد مختبئ من وراء قناع. طبعًا، أنا أدرك أن كتاباتى هى بدورها أقنعة، أقنعة لغوية أقدمها مرايا لبلدى. إن تعريف المكسيك موجود فى أسطورة الكويتزالكوتال، أى الأفعى ذات الرياش، الإلهة التى تخلق الإنسان ثم يدمرها روح شيطانى حينما يهبها مرآة. يريها ذلك الروحُ أنها ذات وجه وهى التى تظن أنها غير ذات وجه. هذا هو جوهر المكسيك: اكتشاف المرء أن له وجهًا فى حين يحسب أن كل ما لديه هو قناع.

هل تصوير ستندال للرواية بوصفها مرآة يبدو لك منطويًا على مفارقة ما؟

يمثل مشكلة، إذ إننى لا أرى الأدب يرضى بنفسه قناعًا للواقع أو مرآة له. أعتقد أن الأدب يخلق واقعًا وإلا فما هو بأدب على الإطلاق. عليك أن تكتب أن "المركيز خرج فى الساعة الخامسة إن شئت أن تستنسخ تفاصيل الحياة، ولكن هذا غير كافٍ(١). فالمرآة أيضًا تضاعف الواقع، تضاعفه أو هى لا تفعل أى شىء.

---

(١) كتب بول فاليرى يقول مرة إنه لا يمكن أن يكتب رواية لأنه سوف يضطر إلى آن يقول إن المركيزة خرجت فى الساعة الخامسة. وتساءل لماذا الخامسة وليس السادسة أو السابعة، ولماذا المركيزة وليست الدوقة. ثم جاء كلود مورياك فجعل العبارة "La marquise sortit à cinq heures" عنوان رواية له!

نحن فيما يبدو أقحمنا مرآة "أليس" هنا. هناك المرآة التى نرى فيها أنفسنا، والمرآة التى نقدمها للآخرين، والمرآة التى نعبر منها. ولكن مع تقدم المرء فى العمر تصبح المرآة الثالثة هذه مرعبة.

إنها مرآة عصابية. إن لها علاقة بالرغبة وبالفتحات. والشاعر الباروكى كويفيدو قريب منى قربًا شديدًا فى فهمى للأدب بوصفه مرآة. فصفاء المرآة بالنسبة لكويفيدو ولا صفاء فتحة الشرج مرتبطان ببعضهما البعض ارتباطًا لا انفكاك له. وفى النهاية، الكلمة الإسبانية التى تعنى المرآة، وهى كلمة ESPEJO هى منظار أى SPECULUM يحتوى كلمة CULO أى فتحة الشرج. هذا هو مركز العالم عند كويفيدو، الفتحة التى تستقبل اللذة وتطردها. ويتسنى بذلك لكويفيدو أن يتغنى فى نقاء الصورة المنعكسة فى المرآة. هو دائمًا معى من خلال لوحة لـ كويفاس يظهر فيها ممسكًا مرآة ويقول "انظر إلى نفسك فى المرآة". وكأنما المرآة كانت العقل والفم والعينين التى سوف تقوم جميعًا فى النهاية بطرد الواقع من خلال الـ (culo فتحة الشرج)، أو الـ (speculum) المنظار الذى يحوى صوتيًا كلمة culo أى "فتحة الشرج". - طالما كان هذا هو تفكيرى كلما تعلق التفكير بالمرآة: المرآة والمرحاض لا ينفصلان.

كيف تضرب جرثومة النص بجذورها فى خيالك؟ من أين يبدأ موضوع عمل لك؟

أعتقد أن كتبى مستلهمة من صور مدينية، ومدينة أحلامى وكوابيسى هى مكسيكو سيتى. باريس ونيويورك مثلاً لا تحفزاننى

على الكتابة. كثير من قصصى قائم على أشياء رأيتها هناك. قصة "الملكة الدمية" فى مجموعة Burnt Water مثلاً هى شىء ظللت أشاهده كل مساء حينما كنت مراهقًا. كانت هناك عمارة سكنية. يستطيع المرء أن ينظر من خلال شبابيك الطابق الأول فيها، وكان كل شىء طبيعيًا. ثم إنها كانت كل ليلة تتحول إلى مكان فريد من نوعه، ملىء بالدمى والزهور، زهور ذابلة ودمية أو ربما فتاة صغيرة مستلقية فى كفن. أنا كاتب مدينة وليس بوسعى أن أفهم الأدب خارج المدينة. والمدينة بالنسبة لى هى مكسيكو سيتى ومراياها وأقنعتها، والصور الصغيرة اللاذعة التى أراها عندما أنظر إلى قاعدة هذه المدينة الطوطمية، فى قاع المدينة. المدينة بوصفها فضاء يتحرك فيه الناس، ويتقابلون، ويتغيرون.

لا أقصد أن أطرح عليك سؤالاً تبسيطيًا، لكن ما الذى يخطفك، ما الذى يجعلك تبدأ الكتابة؟

هناك شىء رائع يقوله هاملت "القص، حلم الهوى". الكتابة القصصية عندى هى حلم الهوى، تولد من صرخة تقول "أنا النقصان أكملنى، احتوينى، اجعلنى إضافة". ومن هنا فإن أرتميو كروث مثلاً رواية أصوات. أعتقد أن الأدب يولد من صوت: تكتشف صوتًا فتود لو تمنحه جسدًا من الورق، ولكن الصوت هو الذى سوف يكون حقيقة الرواية.

سمعت صوت أرتميو كروث؟

نعم، كان صوتًا يقول "إننى أحتضر فى هذا الحاضر. إننى جسد وإننى أفقد وجودى. إنه ينسرب منى". كان له ماضٍ وكان مقبلاً

على الموت وذاكرته أيضًا كانت موشكة على الموت. وصوت آخر، صوت جماعى قال "كلنا سنعيش بعد هذا الفرد وسوف نشهد عالمًا من الكلمات واللغة والذكرى، وهذا العالم سوف يستمر". ولكن الأمر ببساطة كان مسألة أصوات كثيرة تلتقى فى فضاء أدبى مطالبة بالتجسد.

صدرت رواية "آورا" فى عام واحد مع أرتميو كروث، ولكنها تبدو مختلفة عنها تمامًا، فهى شديدة التجريبية.

آورا مكتوبة بضمير المخاطب المفرد الضمير الذى طالما استخدمه الشعراء، وللروائيين أيضًا الحق فى استخدامه. هو صوت يعترف أنه لا يعرف كل شىء، والروائى روائى لأنه فى نهاية المطاف لا يعرف كل شىء. خلافًا للشاعر الملحمى الذى يعرف كل شىء. هوميروس يعرف بالضبط كيف تغلق الأبواب، ومثلما قال أورباخ، يقتضى إغلاق باب من هوميروس أربعة أبيات، ويقتضى موت هكتور منه أربعة أبيات، لأن كلا الأمرين مهم بالدرجة نفسها. لكن هذا الصوت الشعرى يقول إننا لسنا وحدنا، إن ثمة شيئًا آخر برفقتنا. وأنا أكتب آورا كنت واعيًا أنى أستعين بتراث لولاه فى هذه الحالة ما كان للإبداع أن يكون. خطرت لى فكرة آورا من الفيلم اليابانى العظيم "أوجتسو مونوجاتارى". وفيه يذهب رجل إلى الحرب بعد أن يتزوج من عاهرة شابة تصبح له أنقى الزوجات. وحينما يرجع من الحرب يتبين له أنها انتحرت. كان الجنود قد استولوا على المدينة، وخوفًا من التعرض للاغتصاب، قتلت الزوجة

الشابة نفسها. يذهب إلى مقبرتها فيجد أن جسدها الجميل لم يزل على حاله. وكانت الطريقة الوحيدة لاستردادها هى من خلال امرأة عجوز تستولى على صوت الفتاة وتكلمه. هذا تراث فريد. المرأة العجوز ذات القدرات السحرية. أنا هنا أدخل نفسى فى تراث يرجع إلى فوكنر، إلى هنرى جيمس، إلى مس هافيشام عند ديكنز، إلى الكونتيسة فى "الملكة البستونى" لبوشكين، وأرجع إلى الإلهة البيضاء[1]. أنا أتفق كثيرًا مع فرجينيا وولف حين تقول إن المرء حينما يجلس ليكتب، لا بد له أن يشعر بتراثه كله فى عظامه، وصولاً إلى هوميروس.

تكلمت أيضًا فى آورا عن موضوع لم يلق نقاشًا كثيرًا، وهو تدخل نابليون الثالث فى المكسيك، مكسمليان وكارلوتا.

أنا مهووس بكارلوتا: هى واحدة من أشباحى. لكن بلدى أرض الحياة للموت فيها أهمية كبرى، تمامًا مثلما لموت الحياة. من المثير للفضول أن أكون كتبت آرتميو كروث وآورا فى وقت واحد. ذلك أن إحداهما تكمل الأخرى، فأرتميو عن موت الحياة، وآورا عن حياة الموت.

الساحرة فى آورا هى نوع محدد من النساء. ما صور المرآة الأخرى التى تظهر فى كتاباتك؟

هوجمت لتصويرى نساء غير نقيات، لكن ذلك يرجع إلى الصورة السلبية لثقافتى عن النساء. إن ثقافة تضم العرب والإسبان

---

(١) لعل الإشارة هنا إلى كتاب روبرت جريفس "الإلهة البيضاء: القواعد التاريخية للأسطورة الشعرية"، يذهب جريفز فى كتابه إلى أن هناك إلهة أوروبية هى إلهة الميلاد والموت والحب.

والأزتيك ليست بالثقافة الصحية للنسوية. فعند الأزتيك على سبيل المثال نجد أن كل واحد من الآلهة الذكور جميعًا يمثل شيئًا مفردًا كالريح أو الماء أو الحرب، فى حين أن الإلهات المؤنثة مزدوجة، تمثل النظافة والقذارة، النهار والليل، الحب والكراهية. وهى تتحرك طول الوقت بين طرفى النقيض هذين، من هوى إلى هوى، وتلك خطيئة المرأة فى العالم الأزتيكى. هناك نمط من الغموض الأنثوى فى رواياتى.

فى هذه الفكرة الخاصة بصورة النساء حسب ما يخلقها الرجال، تستدعى آليًا بطلات السينما، وهذا يذكّرنى بكلوديا نيرفو فى "المكان المقدس".

أوه، طبعًا. هى المثال الأعلى. لكننى كتبت فى الصيف الماضى مسرحية عن امرأتين، هما رمزان عظيمان للوجه فى المكسيك: ماريا فيلكس ودولوريس ديل ريو. هى بعنوان "زهرتا أوركيد فى ضوء القمر" وهى تنتمى إلى معسكر التانجو فى فيلم "الطيران إلى ريو" وهو الفيلم الغنائى الهوليودى القديم. تحسب المرأتان أنهما ماريا فيلكس ودولوريس ديل ريو ويتصرفان على هذا الأساس، ويمكنك أيضًا أن تفترض أنهما الممثلتان فى المنفى فى فينسيا إلى أن تكتشف أنها فينسيا التى فى كاليفورنيا، وأن المرأتين هما اثنتان من التشيكانا (أمريكيتان من أصل مكسيكى chicanas) وأنه لا شىء هو فى حقيقته مثلما يبدو. لكن وجهى الممثلتين الحقيقيين موجودان، معروضان على المسرح، هذان الوجهان المبهران اللذان لا

ينال منهما الزمان، لأنه - مثلما قال لهما دييجو ريفيرا - "لا يمكن لجمجمتين بهذا الجمال أن يدركهما الهرم".

فى "المكان المقدس" تتعامل مع تأثير الأنثى على الذكر: البطل ميتو يبدو فاقدًا هويته بسبب ضغط أمه. شأن كارلوتا أو الساحرة الشريرة، تبدو من نوع أنثوى متطرف.

لا، لأننى لا أعتقد أن كلوديا نيرفو متطرفة. بل إن الرجال المكسيكيين - على العكس - هم الذين جعلوا منها كذلك. هى فحسب تدافع عن نفسها. هى شخصية مركزية والرجال لا يسمحون للنساء أن يكن شخصيات مركزية، فيتم إقصاؤهن إلى الأطراف. فليس للنساء فى المكسيك إلا أحد خيارين، إما الرهبنة أو الدعارة. إما أن تكون المرأة لا مالينشى، الهندية التى ساعدت كورتيس وخانت بنى جلدتها، أو تكون "صور جولنا دل لا كروث" الراهبة التى تضحى بصوتها وشخصيتها فى ظل ضغط من السلطة الدينية والسياسية. تقول النساء اليوم فى المكسيك إنهن لسنا إما راهبات أو داعرات بل أشياء كثيرة. هن اليوم يغتصبن أدوارًا اختص الرجال بها أنفسهم. والدنيا تتغير.

رأيت المكسيك تخوض غمار تغير هائل، ابتداء من المكسيك التى قامت بتأميم حقول النفط سنة ١٩٣٨ إلى المكسيك اليوم. أفترض أن المجتمع انهار مثلما انهار هنا، وأن البنية القيمية كلها تبدلت، وكنت أتساءل كيف يتسلل ذلك الواقع التاريخى إلى كل رؤية أسطورية لك للثقافة؟

فى المكسيك كل هذه الواقعات المتغيرة تشير فحسب إلى حقيقة أن هناك تراثًا، أن الأساطير تراث، أن الأساطير تتنفس، وأنها تغذى الملامح والمآسى، بل والفجائع حتى فى حياتنا المعاصرة. ولأن المجتمع يتهاوى فنحن فى وضع رهيب، هو وضع التقييم. لقد وقعت المكسيك وأمريكا اللاتينية كلها فى وهم التقدم. لو أننا قلدنا الولايات المتحدة وفرنسا وبريطانيا العظمى، لأمكننا أن ننعم بالثراء والرخاء والاستقرار. وهذا لم يحدث. وإذا بنا بغتة سنة ١٩٨٠ ونحن نعرف أنه فى عالمكما أنتما الاثنان أيضًا أصبح التقدم وهمًا، فصار حتمًا علينا اليوم أن ننظر إلى تراثنا، الذى لا نملك سواه. حياتنا السياسية مشرذمة، تاريخنا ممتلئ بالإخفاقات، لكن تراثنا الثقافى ثرى، وأعتقد أنه قد اقترب الوقت الذى سيكون لزامًا علينا فيه أن ننظر إلى وجوهنا، إلى ماضينا، إلى المرآة التى تكلمنا عنها.

هل سقطت الثقافة المكسيكية سقوط الثقافة فى نيويورك حيث أصبح المال هو مؤشر القيمة الوحيد؟ هل نجحت المادية فى تسطيح المجتمع المكسيكى؟

لا. ثقافتكم أنتم لا ماض لها، تعيش الحاضر وحده. ثقافة المكسيك تعيش أزمنة عديدة معًا. عندنا فى المكسيك برجوازية رهيبة، أسوأ من برجوازيتكم بكثير، برجوازية جاهلة فخورة بجهلها. لكنا عندنا بجانبها أغلبية الشعب التى لديها قيمة الدين الروحية. آه نعم، يبدو الآن أن الدين، الذى هاجمناه كثيرًا فى الماضى، قيمة ثقافية تعيش فى أعماق المكسيك. أعنى الإحساس بالمقدس، لا

بالقيمة الكاثوليكية، بل الإحساس بأن القداسة قد توجد فى قطة، أن القداسة قد توجد فى أى شىء. لو أن أحدًا ذهب إلى أرض تاراهيومراس لرأى أنهم هناك لا يبالون تقريبًا بالماديات، وأن ما يحفلون به حقًا هو تفعيل الأصول، واستحضارها من جديد. يجدون صحتهم فى الماضى لا فى المستقبل.

لكن مصير المكسيك - مثلما أوضحت فى روايتك "رأس هيدرا" التى تدور فى أجواء الجاسوسية - بما فيها من احتياطيات نفطية هو أن تجد نفسها فى مركز الأحداث.

نعم، النفط سوف يكون له تأثير على المجتمع. أكتب الآن رواية، Cristóbal Nonato، تجرى أحداثها فى الثانى عشر من أكتوبر سنة ١٩٩٢ - بعد قرابة عشر سنوات من نشر هذا الحوار للمرة الأولى -، أى فى الذكرى السنوية الخمسمائة لاكتشاف العالم الجديد. أتساءل فيها عما سيكون شكل مدينة مكسيكو سيتى عندما نقوم بتقييم اكتشاف الأوربيين لنا قبل خمسة قرون.

كلمنا عن تصورك. لا تكشف لنا كل الأسرار، لكن أعطنا مجرد فكرة.

أوه، إنه تصور مقبض. لن تكون هذه رواية خيال علمى فلا وجود لأجهزة فيها. إنما هى قصة يحكيها طفل لم يولد، فما يسمعه فحسب هو الذى يكوّن انطباعه عن العالم الذى سوف يرمى به فيه. حياة مكسيكو سيتى ستكون قد تدمرت تقريبًا؛ لأنك لا يمكن أن تحافظ على مدينة فيها ثلاثون مليون نسمة بكل ما لهم من

مشكلات مادية، لا يمكن أن تحافظ عليها عالية فى السماء، باردة، محاطة بجبال تحجز العوادم فى الأسفل، مع إحضار المياه من بعيد، والاضطرار إلى ضخ مخلفات المجارى بعيداً. سوف تغرق المدينة فى غائطها، هذا ما سيحدث لمكسيكو سيتى.

لا أملك ألا أفكر فى رواية "تيرا نوسترا": فهذه الرواية أيضًا تدور أحداثها فى المستقبل، بين يونيو ديسمبر من عام ١٩٩٩. فى تلك الرواية أنت منشغل طبعًا بالماضى، والنطاق الذى تكتب فيه عريض للغاية.

هذه رواية أكثر كوميدية بكثير. ونطاقها أكثر تركيزًا. حقيقة أن راويها موجود فى رحم أمه يحد الإمكانيات بصورة كبيرة للغاية. المعلومات التى يتلقاها محدودة. فقط ما يسمعه وما تنبئه به جيناته. أنا لا أحاول محاكاة تيرا نوسترا بأية حال، فقد كانت تلك إبحارًا إلى الثقافة المتوسطية، إلى جميع العوالم التى قدمنا منها، وإلى عملية خلق السلطة فى مجتمعنا.

الآن وقد أعطيتنا هذه اللمحة عن Cristóbal Nonato، أتساءل عما إذا لم يكن لديك مانع أن تكلمنا عن نص لم أعرفه إلا من خلال الشائعات، كتاب ألفته فى شيلى وأنت صبى بعدما غادرت واشنطن سنة ١٩٤١. هل تتذكر ذلك الكتاب؟

أتذكره جيداً جداً. أنا واقع من قديم فى شرك الإنجليزية بسبب الحياة فى واشنطن، فلما حدث أن انتقلنا إلى تشيلى وجدت نفسى أعيد اكتشاف الإسبانية. كان ذلك وأنا فى الحادية عشرة من

عمرى. تشيلى فى ذلك الوقت كانت بلد الشعراء العظماء، لا سيما جابريلا مسترال وبابلو نيرودا. كانت كذلك البلد الأكثر تسيسًا فى أمريكا اللاتينية. كان مصيرى بطبيعة الحال فى مدرسة بريطانية، فقد كانت المدارس البريطانية هى الأفضل فى تشيلى والأرجنتين. كنت ألبس بانضباط تام سترة داكنة، وربطة عنق مدرسية، وقبعة رمادية صغيرة. كنا نؤدى تمارين رياضية فى السابعة صباحًا على ضفة الأنديز، ونعاقب بالضرب بالعصا، ونحتفل بانتصارات الحلفاء: فى كل مرة كان مونتجمرى يخرج منتصرًا من معركة، كان علينا أن نلقى قبعاتنا فى الهواء ونصيح هيب هيب هوراه. كان فى تلك المدرسة واسمها "المنزل الريفى" كثير من مشاريع الكتّاب: لويس ألبرتو هيريمانس وهو مسرحى راحل، وخوسيه دونسوس وخورخى إدواردس، وهما روائيان. كان أحد أفضل أصدقائى، وهو الآن من أهم المتخصصين فى كانط، يدعى روبرتو توريتى: أنا وهو كتبنا معًا الرواية. وواجهتنا مشكلات عديدة إذ كان وضعنا كالتالى: اثنان، مكسيكى وتشيلى، يكتبان رواية بدأت أحداثها فى مرسيليا. كان على الروايات أن تبدأ فى مرسيليا، إذ هنالك ظهر الكونت دى مونت كرستو. من أى مكان آخر كان يمكن أن تطلق سفينة إلا من مرسيليا المطلة على قلعة" شاتو ديف". المشكلة - التى لم تواجه (ألكسندر) دوما إطلاقًا - هى اللغة التى يتكلم بها الناس: أهى المكسيكية أم التشيلية. تراضينا على أن يتكلموا بطريقة الأندلسيين. انتقلت الرواية من مرسيليا إلى هاييتى: كنا قد قرأنا جين إير وفتنتنا النساء المجنونات فى عليات البيوت. جعلنا فى

الرواية قلعة مقبضة على قمة جبل سانس سوسى Sans Souci. وذلك كله قبل أن يكتب أليخو كاربنتيير روايته عن هايتى "ملكة هذا العالم". جرت وقائع الرواية فى هذه البيئة المقبضة، حيث النساء المجنونات مقيدات فى أسرتهن، والسادة الصغار يضاجعن الخلاسيات. كانت تتألف من نحو أربعمائة صفحة.

وهل قرأ أحد ذلك السفر القوطى؟

ليس بالضبط. ولكننى قرأته على رسام الجداريات ديفيد ألفارو سكويريوس. كان هو ضحيتى. كان عليه أن يرحل عن المكسيك بعد تورطه فى محاولة اغتيال استهدفت حياة تروتسكى. ذهب إلى تشيلى وكان يرسم جداريات هائلة فى بلدة تشيلان الصغيرة التى تبرع لها المكسيكيون بمدرسة بعد أن انهدمت مدرستها فى زلزال. كان أبى هو القائم بالأعمال فى السفارة المكسيكية، ولأن سكويريوس لم يكن يجنى كثيرًا من المال، وكان يعتمد بصورة ما على السفارة، فقد كنا ندعوه كثيرًا إلى البيت. كان رجلاً ساحرًا، فطلبت منه ذات مرة بعد العشاء أن يجلس ليسمع روايتى. لم يكن أمامه مفر. استلقى طبعًا، ونال له نومة هانئة.

كتبت إذن الرواية القوطية الإنجليزية مازجًا بين دوما وسالجارى؟

نعم، كانت شديدة الدرامية، غير وصفية بالمرة. أردناها مقبضة برونتية Brontë. كنا متأثرين كثيرًا بتشارلوت وإيميلى برونتى شأن

جميع أفراد مجموعتنا في تشيلي. كان برانويل برونتي (شقيق الكاتبتين) بالنسبة إلينا هو منتهى الانحطاط. كان على الواحد أن يكون مثل الإخوة برونتي ليكون فنانًا جيدًا.

هؤلاء الأطهار كانوا منتهى الانحطاط؟

حسن، هذا ما كنا نراه - المستنقعات، الإلماحات إلى العلاقات الجنسية بين إخوة. تخيل كيف لصبية في الثالثة عشرة في تشيلي سنة ٤٢ أن يروا آل برونتي؟

هل كتبت كثيرًا قبل أن تبدأ النشر؟

نعم، عندما رجعت إلى مكسيكو سيتي ألحقوني بمدرسة كاثوليكية للمرة الأولى في حياتي. كنا قد تركنا تشيلي إلى بيونس أيرس لكنني لم أطق مدارسها، كانت بداية مرحلة بيرون والتأثير الفاشي على التعليم كان لا يطاق. فطالبت بالذهاب إلى المكسيك، وللأسف، ألحقوني عندما انتقلنا إلى هناك بمدرسة كاثوليكية. هذه المدرسة هي التي جعلتني كاتبًا لأنها علمتني شيئًا عن الخطيئة، علمتني أن كل ما يفعله المرء إنما هو خطيئة. أشياء كثيرة جدًا كانت خطايا فكانت بطبيعة الحالة مغرية ولذيذة إلى حد أنها حملتني على الكتابة. فالأشياء عندما تكون ممنوعة لا بد أن يأتي من يكتبها، وبمنعها تصبح الأشياء لذيذة مرغوبة.

هل بقيت معك فكرة الخطيئة بوصفها حافزًا للكتابة؟

نعم. أفترض أني بدأت كتابة "تيرا نوسترا" في تلك المدرسة الكاثوليكية بمكسيكو سيتي. يقول القديس جون كرايسوستم إنه لا بد

من إدانة الحب الروحى المحض بين امرأة ورجل لأن جاذبيتيهما تشتد، وشهواتهما تتراكم. هذه نقطة جوهرية فى تيرا نوسترا، حيث لا يمكن للناس أن يلتقوا جسديًا، فيكون على غيرهم أن يقوموا نيابة عنهم بالمضاجعة الفعلية. تعلمت الكثير فى المدرسة الكاثوليكية.

بماذا تتسم الكاثوليكية التى تعلمتها فى مكسيكو سيتى؟

كانت كاثوليكية سياسية متحالفة تمامًا مع التأويل المحافظ للتاريخ المكسيكى. كان هناك مدرس فى تلك المدرسة يأتى فى بداية كل عام دراسى ومعه زنبقة ويقول إن "هذه الزهرة هى الشاب الكاثوليكى النقى قبل أن يذهب إلى الرقص" ثم هو يلقى الزنبقة على الأرض ويدهسها فيتناول ما بقى منها ويقول "هذه هى الكاثوليكى بعد أن يذهب إلى الرقص ويقبّل فتاة". ثم يلقى حطام الزهرة فى سلة القمامة. أعادوا كتابة التاريخ المكسيكى محابين مكسمليان وبورفريو دياز الدكتاتور الذى أطاح بالثورة، وبجميع صور القانون والنظام. رفدونى شهرًا من المدرسة لأننى تجاسرت واحتفلت بميلاد بينيتو خواريث الهندى الذى أصبح رئيسًا للمكسيك وكان بمثابة أيقونة للبرالية فى بلدى.

رأينا كيف بدأت تكتب: كيف كنت تقرر "ما" تكتبه فى بداية حياتك المهنية؟

قررت أننى لا بد أن أكتب رواية المكسيك التى أعيشها. كانت الرواية المكسيكية حبيسة نوعيات معنية: فقد كانت هناك الروايات

الهندية، وروايات الثورة، وروايات البروليتاريا. وكانت تلك بالنسبة لى بمثابة أسوار قروسطية تحد من إمكانيات القص المكسيكى. فى حين أن مكسيكو سيتى التى كنت أعيش فيها كانت تناقض تلك الحدود، فقد كانت أشبه بمدينة قروسطية فقدت بغتة أسوارها وجسورها فراحت تتمدد خارجة من نفسها فى نوع من الكرنفال. كانت هناك نبالة أوروبية قد تكونت فى المكسيك بسبب الحرب، وبرجوازية صاعدة، وبيوت دعارة مذهلة تضاء بالنيون قرب أسواق السمك فتمتزج روائح النساء بزفارة السمك. كان الكاتب سلفادور أليزوندو يذهب إلى هناك ويجرح آباط العاهرات وهو يمارس معهن الجنس فيكون قد مارس الهوى وسط اندفاق الدماء. وموسيقى الماريانشى mariachi طول الليل. وجدت مكسيكو سيتى فى نهاية الأربعينيات والخمسينيات جوهرها الباروكى، تكسير الحواجز، التدفق. أتذكر رقص المامبو فى الكباريهات المذهلة وذلك كان منشأ "حيثما يصفو الهواء": حيث مكسيكو سيتى هى بطلة الحياة فى المكسيك فيما بعد الثورة: شعرت أن كل ذلك لم يسبق تناوله فى رواية.

هل كان فى عائلتك أى كتّاب أو فنانين آخرين؟

ليس بصفة خاصة، أبى كان دبلوماسيًا، وأمى ربة بيت. وعمى كان شاعرًا جيدًا لكنه مات بالتيفويد فى العشرين. أما عمتى، وكانت بمثابة الجدة موسيس[1] فى عالم الشعر فى فيرا كروث.

---

(١) آنا مارى روبرتسن موسيس أو الجدة موسيس (١٨٦٠ - ١٩٦١) فنانة فلكلورية أمريكية، غالبًا ما يشار إليها بالجدة موسيس Grandma Moses.

كانت تكتب عن الغابات المدارية والبحيرات والبحر، وكانت معروفة بصورة جيدة.

هل كانت هناك أية أساطير حول عمك أو والدة عمتك، أساطير ربما تكون مثلت لك نموذجًا أدبيًا ما؟

الأسطورة الوحيدة كانت عن جدة جدتى كلوتيلدى فيليث دو فوينتس التى قام قطاع الطرق بقطع أصابعها وهى فى الطريق بين فيرا كروث ومكسيكو سيتى. لم تقبل أن تخلع خواتمها فقطعوا أصابعها. هى الأسطورة الوحيدة التى تحضرنى.

كيف كان وقع تحولك إلى كاتب يعيش من الكتابة على عائلتك؟

حسن، طلب منى أبى وأمى أن أدرس القانون وقالا إننى سأموت من الجوع لو حاولت أن أعيش من الكتابة فى المكسيك. زرت أيضًا الشاعر وعالم الإنسانيات العظيم ألفونسو رييس وذكرنى بأن المكسيك بلد رسمى للغاية وأنه لو لم يكن لى لقب يعرفه الناس فلن يعرف هؤلاء كيف يتعاملون معى. قال "ستكون مثل فنجان شاى مكسور اليد". ولم تحزنى دراسة القانون بمجرد أن بدأت فيها. فى البداية ذهبت إلى جينيف، وكانت تلك رحلتى الأولى إلى أوروبا حيث تعلمت المنهج. ثم رجعت إلى المكسيك فدرست على أيدى أساتذة عظماء كانوا قد فروا من إسبانيا أثناء الحرب الأهلية. قال لى عميد جامعة سيفيل السابق مانول بيدروسو إننى لو أردت أن أفهم القانون الجنائى فلا بد لى من قراءة "الجريمة والعقاب" ولو أردت أن أفهم القانون التجارى فلا بد أن أقرأ بلزاك، وأن أنسى

القوانين المضجرة نفسها. وكان محقًا، ووجدت بذلك رباطًا بين البعدين السردى والاجتماعى فى حياتى. ربما كان يمكن أن أصبح محامى شركات، ولكننى كتبت "حيثما يصفو الهواء" بدلاً من ذلك. أية طاقة تلك التى كانت بى فى ذلك الوقت؛ لقد كتبت تلك الرواية فى أربع سنوات، وكنت أدرس فى الجامعة، وأسكر كل ليلة، وأرقص المامبو. روعة. لا أكثر. ومع الزمن تذهب الطاقة ويحضر التكنيك.

سرعان ما ثنيت برواية أخرى.

الثانية كانت فى الحقيقة هى الأولى. كنت أكتب "الضمير الحى" فعلاً، وهى رواية أشد تقليدية، حينما جرفتها فى طريقها "حيثما يصفو الهواء". تلك الرواية كانت بالنسبة إلىَّ أكثر من كتاب: كانت حياتى. أحدثت أثرًا كبيرًا: مدحت حتى السماء ولعنت حتى الجحيم. قال ناقد إنها لا تستحق إلا أن يضرب عليها السيفون. ومما يحزن قلبى اليوم أنها مقررة على الطالبات ذات الخمسة عشر عامًا فى مدرسة رهبانية القلب المقدس فى مكسيكو سيتى.

لدينا إذن عالم يتخلق مشكلاً نفسه، عالم فوكنرى أو بلزاكى. هل لا يزال ذلك العالم قائمًا؟

أنا لم أخرج منه قط. فى المقدمة التى كتبتها لـ Burnt Water، أشير إلى عمارة خيالية فى مكسيكو سيتى: يعيش أرتميو كروث فى شقة علوية رائعة وآورا العاهرة تعيش فى شقة بالطابق تحت الأرضى. فى أماكن بين المستويين تعيش شخصياتى جميعًا. أعتقد أننى واقع دائمًا فى توتر الواقعية الوهمية illusory realism، إذ

الـواقع فى هـذه الـروايـات وهـمـى. أرجـو أن أكـون قـارئًـا جـيـدًا لسرفانتس، وهو فى نهاية المطاف الرجل الذى بدأ الواقعية بما أثاره حول الواقع من شكوك. الواقعية الوهمية هى أحد قطبى كتابتى والثانى هو البعد الفنتازى، وهو شديد الواقعية بما أنه يحدث فى العقل. الناس ينظرون إلى بلزاك بوصفه مجرد كاتب اجتماعى واقعى، وينسون رواياته الفنتازية. ومن ثم فإن درس بلزاك أهم بالنسبة إلىَّ مما يبدو ظاهريًا.

أنت شديد الوعى باستمرارية كتابتك.

بمعنى من المعانى، جميع رواياتى هى كتاب واحد عديد الفصول: "حيثما يصفو الهواء" سيرة لمكسيكو سيتى، "موت أتيميو كروث" قصة شخص فى المدينة، "تغيير الجلد" هى هذه المدينة وهذا المجتمع فى حالة مواجهة مع العالم ويتعامل بواقعية مع حقيقة أنه جزء من الحضارة وحقيقة أن هناك عالمًا بالخارج يتدخل فى المكسيك. هناك ذاتٌ جمعية فى هذه الكتب لكنها مكبوتة ومفردنة. لكن ما من شخصية تتكلم وحدها، لأن هناك - فيما أرجو - إحساسًا بوجود شبح فى كل صفحة يصاحب كل شخصية. كل هذا يبلغ أوجه فى "قرابات بعيدة"، وهى رواية شبحية عن شبح الأدب، عن هذا العالم باعتباره مخلوقًا قصصيًا، قصة مخيفة يخشى المرء أن يضعها بين يدى القارئ. "قرابات بعيدة" هى الرواية التى تعنينى أكثر من غيرها. فهى الأكثر إفصاحًا عنى أنا ككاتب وعن اهتماماتى فى الأدب. هى رواية عن الكتابة، هى الرواية الوحيدة

التى كتبتها عن الكتابة. هى قصة ترويها شخصية لأخرى ترويها بدورها لى، أنا فوينتس. لن أرضى إلا إذا حكيت القصة كاملة. لا بد أن أعرف القصة كلها، لكننى بمجرد أن أمتلكها يتحتم على أن أمررها إلى القراء هدية من الشرير. تدور الرواية كما هو ظاهر من العنوان عن قرابات بعيدة، عن عائلة فى العالم الجديد والعالم القديم لا يمكن لقصتها الكاملة أن تروى لأنه ما من نص يقدر على احتواء القصة كاملة. كما تتناول الرواية تأثير فرنسا على دول الكاريبى، أشباح الكتّاب الفرنسيين الذين جاءوا من أمريكا اللاتينية، مثل لوتريامون أو هيرديا. تتعامل الرواية مع أصول القص، وكيف أنه لا يمكن لقصة أن تروى كاملة، وكيف أنه ما لنص أن يستنفد كله.

تتعامل كل من تيرا نوسترا و"قرابات بعيدة" مع الأصول: الأولى ترسم خريطة للمصادر المتوسطية والإسبانية للثقافة الإسبانية الأمريكية والثانية تصف أصول النص الأدبى، محاولتك العبثية لاستيعاب مجمل التاريخ والتعبير عنه. نحن نرى هذه الرغبة فى كلتا الروايتين، هذه الرغبة فى الكلية من هذا النوع أو ذاك تعكس همًا من الهموم التى يشترك فيها جميع روائيى ما يعرف بانفجارة الرواية فى أمريكا اللاتينية أثناء الستينيات. كيف تفهم أنت هذه الانفجارة boom؟

سأقول مع جارثيا ماركيز إننا فى أمريكا اللاتينية نكتب رواية واحدة، فيها فصل كولمبى يكتبه جارثيا ماركيز، وفصل كوبى يكتبه

كاربنتيير، وفصل أرجنتينى يكتبه خوليو كورتاثار وهكذا. نحن نعيش فى قارة حديثة العهد بالرواية، وفيها أشياء كثيرة مسكوت عنها. يصعب الكلام عن أفراد لأن تمازجًا كبيرًا قد حدث، فترى شخصيات من أرتميو كروث فى "مائة عام من العزلة"، وتجد فى تيرا نوسترا شخصيات من مائة عام من العزلة، ومن "انفجار فى الكاتدرائية" لكاربنتيير، ومن "ثلاثة نمور حزينة" لـ كابيرًا إنفانتى، ومن لعبة الحجلة لكورتاثار. هناك تناص دائم ودال على طبيعة الكتابة فى أمريكا اللاتينية.

لم تشعر إذن بالعزلة ككاتب مكسيكى، أو أن كتابتك موجهة للمكسيكيين دون غيرهم؟

ـ أعتقد أننى كنت واعيًا منذ البداية الأولى لحياتى الكتابية أنه من الحمق أن يتكلم أحد عن أدب مكسيكى أو أدب تشيلى، وأنه لو كان مقدرًا لنا أن نعنى أى شىء، وأن يكون لنا أى نصيب من العالمية فلن يكون ذلك إلا داخل النطاق الأوسع لهذه اللغة المتسولة الرثة المسماة بالإسبانية.

ذهب بعض الكتّاب الأمريكيين الإسبان إلى أنهم أصبحوا فى الستينيات فحسب قادرين أن يتصوروا أن تتم قراءتهم من مكسيكو سيتى إلى بيونس أيرس.

لم تكن هذه هى الحالة معى. فقد أسست وأدرت مجلة نشطت فى الخمسينيات اسمها ريفيستا مكسيكانا دو ليتريتشر Revista

Mexicana de Literatura وفى عـام ١٩٥٥ كنـا نـنـشـر قـصص كورتاثار القصيرة الأولى، ولشعراء من كوبا مثل سنتيو فتيير وخوسيه ليزاما ليما بل وقصة قصيرة اشترك فى كتابتها خورخى لويس بورخيس مع أدولفو بيوى كاساريس. بحلول منتصف الخمسينيات شعرت أن الحواجز التقليدية تكسرت. وباتت القراءة تتطور فى وقت واحد بحيث تكونت قاعدة فكرية بل ومادية للانفجارة الروائية حينما حدثت. كانت هناك دور نشر، وموزعون، وإدراك من الكتاب بأننا ننتمى جميعًا إلى مجتمع لغوى واحد.

لماذا كانت الستينيات أرضًا خصبة لهذه الروح الجماعية بين الكتَّاب؟

يقينًا أوجدت الثورة الكوبية ملتقى. هذه الحماسة والأمل نشأ بسبب الثورة الكوبية! أصبحت هافانا بؤرة إلى أن أوجد الكوبيون واقعيتهم الاشتراكية المدارية وبدأوا يقومون بإقصاء الناس كما تقوم كنيسة بحرمان رعاياها الخارجين على أعرافها. وفى نهاية المطاف قضوا على إمكانية وجود المجتمع، لكن الثورة الكوبية لعبت دورًا أساسيًا فى إيجاد إحساس بالوحدة. لقد كنت موجودًا هناك حينما جاء كاسترو إلى هافانا. كانت لحظة محفزة فى حياتنا، وحينما أرجع النظر أرى أنها لا تزال كذلك. ففى ذلك الوقت شهد تاريخ الأدب الأمريكى الإسبانى حدثًا استثنائيًا: كان كل شخص بارز فى الانفجارة صديقًا للباقين جميعًا. انتهى ذلك الآن. بتنا على أبواب منتصف العمر، الصداقات انتهت، وأصبح الأصحاب أعداء إما لأسباب شخصية أو سياسية. وبتنا ننظر خلفنا فى حنين.

. رؤيتك الشخصية للانفجارة تذكرنى بندرة الكتابات السيرية فى العالم الإسبانى. فالآن فحسب بدأنا نرى كتّابا يصفون علائقهم بالأحداث التاريخية فى أمريكا اللاتينية. هناك نصوص مثل "تاريخ شخصى للانفجارة" لـ خوسيه دونسوس، ولكن ما من تراث للمذكرات والسير الذاتية والتراجم.

أقول لك السبب: هناك خوف من أن يفضى ما تكتبه إلى التقليل من شأنك. أتذكر أننى لما وصلت إلى السفارة المكسيكية فى باريس سألت عن المعلومات التى لا بد أن يكون سلفى قد تركها . كنت مهتمًا بمعرفة أفكاره حول السياسات الفرنسية، وتبين أنه لم يكتب شيئًا قط خشية أن يتم استغلاله ضده يومًا ما.

تكلمت عن تأثير "المواطن كين" على أرتميو كروث. هل للأفلام أهمية فى كتابتك؟

أنا مدمن سينما. كان أعظم أيام طفولتى حينما اصطحبنى جدى إلى نيويورك لمشاهدة معرض العالم و"المواطن كين"، وكنت فى العاشرة من عمرى. والتصق ذلك فى مركز خيالى ولم يبرحه قط. منذ تلك اللحظة، أعيش مع شبح المواطن كين. هناك قليل من الأفلام العظيمة الأخرى التى أكون واعيًا بها وأنا أكتب. أعمال بونويل مثلاً. فون شتروهيم Von Stroheim أيضًا لا سيما معالجته لـ "الأرملة الطروب" فى فيلم صامت خال من الفالسات. مشاهد الحب العظيمة بين جون جلبرت وماى موراى فى الأسرّة ذات الملاءات السوداء والجميلات تعزفن الفلوت والرق من حولهما

وهن معصوبات الأعين. وأخيرًا يصل الحب إلى الذروة، ويسدلان ستائر السرير الصغير، فيغيبان تمامًا عن النظر، ونحن نكون حاضرين أمام المنظر الغائب، سلسلة من الانعكاسات غير المرئية، المتخيلة، أراها فى غاية القوة. لكن بعيدًا عن هذا لا أرى له تأثيرًا.

أعتقد أن الكومديانات أثروا على الجميع، الأخوين ماركس من بين أعظم الفنانين فى القرن العشرين. عظماء الفوضويين والثوريين، ومخربو الممتلكات. الذين جعلوا العالم ينفجر من الضحك والعبث. أعتقد أنهم أثروا على الجميع. كيتون وشابلن. لكن الأدب شأن آخر. إنه مسألة لغوية مختلفة كثيرًا عن السينما، كثيرًا جدًا جدًا.

لا تعتقد إذن أن الفيلم سوف يغتصب الرواية؟

كنت أتحدث قبل أشهر قليلة فى المكسيك مع أحد عظماء صناعة السينما فى زماننا وهو لوى بونويل. كان فى الثمانين وسألته كيف ينظر إلى حياته فى السينما، وإلى مصير الفيلم. قال "أعتقد أن الفيلم إلى فناء، لأنه يعتمد أكثر مما ينبغى على التكنولوجيا، وهذه تتقدم بسرعة فائقة فتصبح الأفلام موضة قديمة، تصبح أنتيكات. ما أرجوه هو أن تتقدم التكنولوجيا إلى أن تعتمد الأفلام فى المستقبل على قرص صغير تبلعه ثم تجلس فى الظلام، وتعرض عيناك الفيلم مثل بروجكتور خاص على حائط أبيض".

ويأتى أحد ما فيغلق لك عينيك.

نعم، سيكون هناك رقباء. ولكن الفيلم سيعرض بداخل رأسك فى هذه الحالة. سيكون عليهم أن يقتلوك. سيكون هذا آخر دليل على الحرية الفنية.

ما الذى تفعله لترويج كتبك؟ هل تمتثل للبرامج الحوارية؟

لعل لكل دولة سيبيريا التى تستحقها. فى الاتحاد السوفييتى، إذا انتقد كاتب النظام يأخذونه إلى مستشفى المجانين. فى الولايات المتحدة، يأخذونه إلى برامج التوك شو. هناك يتعامل الكتّاب مع المخابرات، هنا يكون التعامل مع (المذيع الأمريكى) جونى كارسون، وهو فى ظنى أدهى وأضل. لقد قال (الروائى الأمريكى) فيليب روث مقارنًا بين حاله وحال ميلان كونديرا الكاتب التشيكى إن كل شىء فى الولايات المتحدة يمر، وأنه لا شىء مهم، أما فى تشيكوسلوفاكيا فلا شىء يمر، وكل شىء مهم. وهذا يعطى الكاتب بعدًا مضافًا لا يتوفر له هنا.

كنت السنة الماضية فى باريس. وكانوا يطلقون كتابًا لى هناك وقالوا إننى ينبغى أن أظهر فى التليفزيون. لم أرد ذلك. قالوا لا لا، إنه يبيع كثيرًا من الكتب، أى برنامج Apostrophes يعنى، فهو جماهيرى جدًا، يراه قرابة ثلاثين مليونًا فى فرنسا. قلت "أوكى، لنذهب ونر ما يحدث". كانت تجربة مريعة، فقد كان هناك فرنسى سخيف ظل يقاطعنى فلم يتسن لى أن أعبر عن أفكارى. كان يريد لكل شىء أن يقال بسرعة، فلم أستطع أن أقول أى شىء. كنت تعيسًا جدًا مما جرى ومما قلته. عدت مع سلفيا، زوجتى، إلى

الشقة. كانت الحارسة تنتظرنا. قالت "آه، أطفأت التليفزيون حالاً. كنت رائعًا. كان مبهرًا، بديعًا". قلت "لا. بل كان شنيعًا. كان فظيعًا. لم أحب كل ما قلته". فقالت "ولكن يا مستر فوينتس، أنا لم أسمع أى شىء مما قلته. أنا رأيتك، أنا رأيتك". الناس الملتصقون إلى التليفزيون هم أناس تعطلت أرواحهم، وهم يريدون أن يروا أرواحهم، ففى ذلك إعلاء لهم ولهويتهم. فالتر بنيامين يقول شيئًا جميلاً للغاية عن أن ثورة القرن التاسع عشر الحقيقية كانت فى اختراع الفوتوغرافيا. على مدار التاريخ كان الناس بغير وجوه، وبغتة صار للناس وجه. الصور الفوتوغرافية الأولى كانت توضع فى علب المجوهرات محاطة بالقطيفة، فقد كانت إلى هذه الدرجة ثمينة. كانت هوية. الآن بات ممكنًا أن يراك ثلاثون، أربعون، خمسون مليون إنسان. لك هوية. لك وجود. أنت شخص ما. لا يهم كم هو عابر، كم هو مؤقت هذا الوجود. تكلم عن نهاية الإقطاع. ها هى. نهاية الإقطاع تحدث أمام تليفزيونك.

هل فكرت يومًا فى كتابة مذكراتك؟

أوه، نعم. أريد بشدة أن أفعل هذا حين يسمح الوقت، وعندى ملاحظات كثيرة ومثيرة دونتها. أعتقد أنه بات من المهم فى المكسيك وأمريكا اللاتينية أن نبدأ التفكير فى جنس المذكرات، فى ترك شىء ما، فى إبداع هذا الجنس الأدبى. لقد قدم جيلى الكثير إيجادًا لتراث سردى ولعل لدينا من الوقت ما يسمح بإيجاد تراث سيرى. هو فى نهاية المطاف كان موجودًا فى الماضى: فى رسائل

كورتيس وفى تاريخ برنال دياز ديل كاستيلو الشخصى لغزو المكسيك. والآن أرى وعدًا بهذا فى كتاب جيليرمو كابيرا عن صباه فى هافانا.

هل تعتقد أنك ستستمر فى الكتابة بنفس المعدل الذى تكتب به من فترة؟

حسن، لقد أصبحت الكتابة أسهل لى فيزيقيًا، فالزمن يمر والماضى يصبح حاضرًا. ما كنت تعيشه وحسبت أنه ضاع إلى أبد الآبدين يضاف إلى عملك. ثم إذا به بغتة يطالب بشكل. إنه موجود بموجب نظام زمنى خاص به تمامًا، وهذا النظام الزمنى يطالب بشكل أدبى. وهكذا يصبح كل حاضر من حواضر هذا الماضى فى مركز حياتك اليوم. لقد كنت تحسب أنها غير مهمة أو أنها ماتت وشبعت موتًا، ولكن الأمر أنها كانت تنتظر إلى أن تسنح فرصتها. إذا حاولت أن ترغم نفسك على كتابة ثيمة معينة وأنت فى الخامسة والعشرين فلم تعش بعد ما يكفى، تكتشف أنك عاجز عن ذلك. ثم إذا بها فجأة تقدم لك نفسها بلا ثمن. أنا فى الخمسين أرى صفًا طويلاً من الشخصيات والأشكال واقفة أمام شباك بيتى تطالب بكلمات. ليتنى أستطيع اقتناصها جميعًا، لكن من أين لى بالوقت؟ والاختيار عملية صعبة، فأنت حينما تختار تقتل أيضًا.

هذه صورة فاتنة، عملية تدريب مزدوج على الصنعة: مرحلة ابتدائية تكون الكتابة فيها فترة حم، تليها مرحلة الوفرة فيها هى العبء.

حين يكون نصف عمرك راح، أعتقد أنك ينبغى أن ترى وجه الموت فتتعامل بجدية مع الكتابة. هناك من الناس من يرون النهاية مبكرًا، مثل رامبو. حينما تبدأ فى رؤيتها، تشعر أن عليك أن تسارع إلى إنقاذ هذه الصور. الموت هو أكثر سخاء من ميسيناس (يضرب به المثل فى الكرم)، هو الملاك الحارس للكتابة. لا بد للمرء أن يكتب لأنه ببساطة، لن يعيش طويلاً.

● كونديرا

العنوان الصالح لكل كتبى هو «المزحة»

حوار: كريستيان سالمن(*)

(*) نشر فى عدد صيف ١٩٨٤.

هذا الحوار نتاج لقاءات متعددة مع ميلان كونديرا فى باريس سنة ١٩٨٣. كانت لقاءاتنا تتم فى شقة له فى الطابق الأخير من إحدى بنايات مونبارناس. كنا نجلس للعمل فى غرفة صغيرة يتخذها كونديرا مكتبًا، ومكتبة أرففها ملآنة بكتب فى الفلسفة والموسيقى، وفيها آلة كاتبة عفا عليها الزمن، ومنضدة، فهى إجمالاً أشبه بغرفة باحث منها بغرفة كاتب طبقت شهرته آفاق العالم. ثمة صورتان على أحد الجدران: إحداهما لوالده، وكان عازف بيانو، وبجوارها صورة لـ ليوس جاناسيك، المؤلف الموسيقى التشيكى الذى يكن له كونديرا إعجابًا كبيرًا.

جرت بيننا مناقشات عديدة مطولة وحرة باللغة الفرنسية، وبدلاً من استخدام مسجل، كنا نستعين بآلة كاتبة، ومقصين، وصمغ، وتدريجيًا، وفى غمرة قصاصات ورقية مبعثرة ومراجعات عديدة، تخلّق هذا النص.

أجرى هذا الحوار بعيد نشر أحدث كتب كونديرا "كائن لا تحتمل خفته"، والذى تحول فورًا إلى واحد من أكثر الكتب رواجًا. هذه الشهرة المباغتة لا تجعله مرتاحًا، وإننى أثق أنه يتفق مع مالكوم لاورى Malcolm Lowry على أن النجاح أشبه بكارثة رهيبة، هى أسوأ من اندلاع النار فى بيت شخص، إذ الشهرة تأتى فتسلب الروح بيتها". وقد حدث أن سألته مرة عن بعض المقالات التى كتبت فى الصحافة عن روايته فقال "لقد أخذت جرعة زائدة من نفسى".

عدم رغبة كونديرا فى الكلام عن نفسه يبدو رد فعل غريزيًا على ميل أغلب النقاد إلى دراسة الكاتب، وشخصية الكاتب، ومواقفه السياسية، وحياته الشخصية، بدلاً من أعماله. وقد قال كونديرا مرة لمجلة "لونوفيل أوبزرفاتور" إن "التقزز من الحديث عن الذات هو الذى يميز الموهبة الروائية عن الموهبة الغنائية".

وإذن رفضه الحديث عن نفسه هو طريقته فى وضع الأعمال الأدبية فى بؤرة الاهتمام بالضبط، ووضع الرواية نفسها فى بؤرة التركيز. وهذا هو الغرض من هذا الحوار حول فن الكتابة.

* * *

قلت إنك تشعر أنك أقرب إلى الروائيين الفينيسيين روبرت موزيل Robert Musil وهرمن بروخ Hermann Broch منك إلى غيرهما من كتّاب الأدب الحديث. كان بروخ يرى - مثلك - أن عصر الرواية النفسية قد انتهى. وكان يؤمن بما أطلق عليه الرواية البوليتاريخية polyhistorical؟

موزيل وبروخ وضعا على كاهل الرواية مسئوليات هائلة. كانا يريان أنها الابتكار الفكرى الأجلّ، وأنها آخر ما يمكن أن يلوذ به لإنسان ليسائل العالم فى كليته. كانا على قناعة بأن الرواية تمثل قوة تركيبية هائلة، أنها قادرة أن تكون شعرًا، وخرافة، وفلسفة، وقولاً مأثورًا aphorism، ومقالاً، أن تكون كل ذلك فى واحد. فى رسائل بروخ ملاحظات عميقة حول هذا الموضوع. ولكننى، برغم ذلك، أرى أنه يعمِّى على نواياه باستخدامه مصطلحًا أساء اختياره، وهو الرواية البوليتاريخية. ولقد كان مواطن بروخ كاتب النثر النمساوى الكلاسيكى أدالبرت شتفتر Adalbert Stifter هو الذى ابتكر بحق رواية بوليتاريخية فى عمله الصادر سنة ١٨٥٧ بعنوان دير ناخزومر Der Nachsomme ترجمت إلى الإنجليزية بعنوان "صيف هندى" Indian Summer وهذه رواية شهيرة، اعتبرها نيتشة واحدة من أعظم أربعة أعمال فى الأدب الألمانى. وهى اليوم غير قابلة للقراءة. فهى مليئة بالمعلومات فى الجيولوجيا، وعلمى النبات والحيوان، والحِرف، والرسم، والعمارة، ولكن هذه الموسوعة العملاقة الرفيعة تهمل الإنسان نفسه، وظرفه. ودير ناخزومر تفتقر تحديد بسبب بوليتاريخيتها . إلى ما يميز الرواية. وليس ذلك حال بروخ. بل العكس. فلقد كابد كى يكتشف "ما لا يمكن لغير الرواية اكتشافه". فالشىء المعين الذى أطلق عليه بروخ اسم "المعرفة الروائية" هو الوجود. وفى رأيى، أن اصطلاح "البوليتاريخى" لا بد أن يعرَّف بوصفه "ما يجمع كل أدوات المعرفة وأشكالها بهدف إلقاء

الضوء على الوجود". نعم، إننى أشعر أننى قريب جداً من هذا النهج.

نشرت مقالة طويلة فى لو نوفل أوبزرفاتور جعلت الفرنسيين يعيدون اكتشاف بروخ. وفى حين تتكلم عنه بإعلاء، إلا أنك انتقادى أيضًا، ففى نهاية المقالة تقول: "إن كل الأعمال العظيمة (ولأنها عظيمة لا لأنها أى شىء آخر) هى أعمال ناقصة جزئيًا".

بروخ مصدر إلهام لنا، ليس فحسب بما أنجزه، بل وبما كان ينشده ولم يستطع تحقيقه. نقصان أعماله بالذات قادر أن يساعدنا على فهم الحاجة إلى أشكال فنية جديدة، من بينها: (١) النزع الراديكالى لكل ما ليس ضروريًا (بهدف اقتناص تعقد الوجود فى العالم المعاصر دونما فقدان للوضوح المعمارى (architectonic، (٢) "المزج النغمى الروائى) " novelistic counterpoint لخلق نغمة موحدة من الفلسفة والسرد والحلم)، و(٣) المقال الروائى بالذات (أو بعبارة أخرى، بدلاً من الزعم بتبليغ رسالة قاطعة، نبقى مفترضين، لاعبين، أو ساخرين).

هذه النقاط الثلاثة فيما يبدو تلخص برنامجك الفنى كله.

لكى تدخل الرواية فى إنارة بوليتاريخية للوجود، فعليك أن تتمكن من الحذف، ومن فن التكثيف. وإلا فإنك تقع فى شرك الطول اللا متناهى. رواية موزيل "رجل بلا مزايا" واحدة من أحب روايتين أو ثلاث روايات إلى نفسى. ولكن لا تطلب منى أن أعجب باتساعها الهائل المنقوص! تخيل قلعة لا تستطيع العين من هول

ضخامتها أن تراها كلها فى نظرة. تخيل رباعية وترية تطول تسع ساعات. هناك قياسات بشرية، هناك حدود أنثروبولوجية لا ينبغى خرقها، مثل حدود الذاكرة. فحين تنتهى من القراءة، لا بد أن تكون لا تزال متذكرًا البدايات. وإذا لم يحدث هذا، تفقد الروايات شكلها، ويمسى "وضوحها المعمارى" مضببًا.

"كتاب الضحك والنسيان" مكون من سبعة أجزاء، لو كنت تعاملت معها بنهج أقل ميلاً للحذف، كنت استطعت أن تخرج بسبع روايات مكتملة.

لكن لو كنت كتبت سبع روايات مستقلة، كنت سأخسر أهم شىء: فما كنت إذن لأقدر أن أقبض على "تعقد الوجود الإنسانى فى العالم المعاصر" فى كتاب واحد. فن الحذف ضرورى لا جدال. يستوجب دائما أن يتجه المرء مباشرة إلى قلب الأشياء. وفى هذا الصدد أفكر دائمًا فى المؤلف الموسيقى التشيكى الذى أكن له منذ طفولتى إعجابًا كبيرًا: ليوس جاناسيك. إنه واحد من أعظم أساتذة الموسيقى الحديثة. ولقد كان ثوريًا فى إصراره على تجريد الموسيقى من كل ما هو غير ضرورى. هناك، بطبيعة الحال، فى كل مؤلَّف موسيقى قدر عظيم من التكنيك: عرض الثيمات، وتطويرها، وتنويعاتها، والعمل البوليفونى (وغالبًا ما يكون أوتوماتيكيًا للغاية)، ملىء الأوركسترا، النقلات، إلى آخر ذلك. اليوم يمكن للمرء أن يؤلف موسيقى بالكمبيوتر، ولكن الكمبيوتر كان دائمًا موجودًا فى رءوس المؤلفين، فكانوا يقدرون - حينما تضطرهم الظروف - أن

يكتبوا سوناتات تخلو من أية فكرة أصلية، ويكون كل ما عليهم هو أن يقوموا بالتوسع فى قواعد التأليف الموسيقى التقليدية. كان هدف جاناسيك هو تحطيم ذلك الكمبيوتر. تجاور قاس بدلاً من النقلات، تكرار بدلاً من التنويعات، ودائمًا سلوك طريق مباشر إلى قلب الأشياء: وليس مسموحًا بوجود شىء سوى النغمة وما هو ضرورى قوله. الأمر فى الرواية مماثل لهذا تقريبًا، فهى بدورها يثقلها "التكنيك"، والقواعد التى تصنع للكاتب عمله: تقديم شخصية، وصف بيئة، وضع الحدث فى سياقه التاريخى، ملء حيوات الشخصيات بأحداث لا قيمة لها. كل تغير فى المشهد يقتضى عرضًا ووصفًا وتفسيرًا. وهدفى أنا يماثل هدف جاناسيك: أن أخلص الرواية من أوتوماتيكية التكنيك الروائى، من المكلمة الروائية.

الفن الثانى الذى ذكرته هو "المزج النغمى الروائى novelistic counterpoint".

فكرة كون الرواية مركَّبًا ذهنيًا عظيمًا تثير بصفة شبه أوتوماتيكية مشكلة "البلويفونية". وهى مشكلة لم تجد حلها بعد. خذ مثلاً الجزء الثالث من رواية بروخ "السائرون نيامًا"، The Sleepwalkers إنه يتألف من خمسة عناصر متباينة الخواص: (١) سردية "روائية" قائمة على ثلاث شخصيات رئيسية: باسينوف وإيش، وهوجوناو، (٢) قصة حنا فندلنج الشخصية، (٣) الوصف

المعلوماتى للحياة فى مستشفى عسكرى، (٤) سردية (منظومة [1] جزئيًا) لفتاة من منظمة جيش الخلاص، (٥) ومقالة فلسفية (مكتوبة بلغة علمية) عن تراجع القيم. كل جزء بديع. ولكن برغم أن التعامل معها جميعًا تم بالتزامن، وفى مناوبات مستمرة (أى بطريقة بوليفونية) بقيت الأجزاء الخمسة غير متحدة، أى أنها لا تشكل بوليفونية حقيقية.

ألست . باستخدامك استعارة البوليفونية وتطبيقها على الأدب تطالب الرواية فى واقع الأمر بما لا تستطيع إليه سبيلاً؟

يمكن للرواية أن تدمج عناصر من خارجها بطريقتين. على مدار أسفاره، يلتقى دون كيخوتة بشخصيات متنوعة تحكى له حكاياتها. وبهذه الطريقة، تدخل قصص مستقلة فى العمل الكلى، منسجمة فى إطار الرواية. هذا النمط فى التأليف يوجد غالبًا فى روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر. غير آن بروخ، بدلاً من أن يدخل قصة حنا فى نسيج قصة إيش وهوجوناو الرئيسية، يترك كلتيهما تتكشفان بالتزامن. سارتر (فى "وقف التنفيذ" The Reprieve) ومن قبله دوس باسوس Dos Passos، استخدما تكنيك التزامن هذا. غير أن هدفهما كان الجمع بين قصص روائية، أو بعبارة أخرى، كان هدفهما جمع عناصر متجانسة لا متنافرة كما فى حالة بروخ. بل إن استخدامهما لهذا التكنيك يبهتنى بميكانيكيته وخلوه من الشعر. لا أستطيع أن أجد مصطلحًا أفضل من "البوليفونية" أو

(١) من النظم verse.

"المزج النغمى" لوصف هذا الشكل من أشكال التأليف، علاوة على أن التشبيه بالموسيقى مفيد. على سبيل المثال، أول ما يزعجنى فى الجزء الثالث من "السائرون نيامًا" هو أن العناصر الخمسة ليست متساوية جميعًا. فى حين أن تساوى جميع الأصوات فى المزج النغمى الموسيقى هو القاعدة الأساسية، هو الشرط الضرورى sine qua non. فى عمل بروخ، يستولى العنصر الأول (أى سردية إيش وهوجوناو الروائية) على قدر من المجال الفيزيقى يفوق باقى العناصر، بل إنه أكثر أهمية، ويحظى دونهم بميزة ارتباطه بالجزئين السابقين من الرواية ومن ثم يتولى مهمة توحيدها. وهو من ثم يجتذب اهتمامًا أكبر، ويهدد بتحويل بقية العناصر إلى مجرد عناصر مصاحبة. الشىء الثانى الذى يزعجنى هو أنه برغم أن مقطوعة بروخ لا تستطيع أن تستغنى عن أى صوت من أصواتها، فإن قصة حنا فندلنج أو مقالة تراجع القيم يمكن جدًا أن تقفا كل بمفردها كعمل مستقل. فلو قرأناهما منفصلتين لما خسرنا شيئًا من المعنى أو القيمة.

فى رأيى، الشروط الأساسية للمزج النغمى الروائى هى: (١) تساوى العناصر الروائية، (٢) خفاء الكل (المكوَّن من هذه العناصر) أتذكر يوم أن انتهيت من "الملائكة" وهى الجزء الثالث من "كتاب الضحك والنسيان" كنت فخورًا بنفسى فخرًا رهيبًا. كنت على يقين أننى اكتشفت مفتاح طريقة جديدة لوضع سردية. كان النص يتألف من العناصر التالية: (١) حكاية طالبتين وتصاعدهما فى الهواء،

و (٢) سردية سيرية، و(٣) مقالة نقدية لكتاب نسوى، و(٤) خرافة عن ملاك وشيطان، و(٥) سردية حلمية لبول إلوار محلقًا فوق براج. ليس بين هذه العناصر ما يمكنه أن يوجد بدون العناصر الأخرى، فكل منها يضىء الأخرى ويفسرها، وكلها تستكشف ثيمة واحدة وتطرح سؤالاً واحدًا: "ما الملاك؟"

الجزء السادس، وأيضًا عنوانه "الملائكة" يتألف من: (١) سردية حلمية لموت تامينا، و(٢) سردية سيرية لموت أبى، و(٣) تأملات فى علم الموسيقى، و(٤) تأملات فى وباء النسيان الذى يجتاح براج ويهلكها. ما الرابط بين موت أبى وتعذيب تامينا على أيدى الأطفال؟ الرابط هو "اللقاء بين آلة الخياطة والمظلة" على منضدة ثيمة واحدة، لو استعرت صورة لوتريامون Lautréamont الشهيرة. البوليفونية الروائية شعر أكثر مما هى تكنيك. لا أستطيع أن أجد مثالاً لشعر بوليفونى فى موضع آخر من الأدب، ولكننى اندهشت كثيرًا من أفلام آلن رسناى الأخيرة Alain Resnais. استخدامه لفن المزج النغمى مثير للإعجاب.

المزج النغمى أقل ظهورًا فى "كائن لا تحتمل خفته".

كان ذلك هدفى. أردت أن يتدفق الحلم والسرد والتأمل معًا فى تيار طبيعى تمامًا وخفى. لكن شخصية الرواية البوليفونية تظهر سافرة فى الجزء السادس: فقصة ابن ستالين، التأملات اللاهوتية، الحدث السياسى فى آسيا، موت فرانز فى بانكوك، وجنازة توماس فى بوهيميا، تترابط جميعها فى السؤال الأبدى الواحد: "ما

الكيتش؟" هذه الفقرة البوليفونية هى العماد الذى يستند إليه بناء الرواية كلها. هو مفتاح سر معمارها.

من خلال الدعوة إلى "مقال روائى بالذات" عبرت عن كثير من التحفظات على مقالة تراجع القيم التى ظهرت فى "السائرون نيامًا".

إنها مقالة رهيبة.

عندك شكوك حول الطريقة التى أدرجت بها فى الرواية. بروخ لا يتخلى مطلقًا عن لغته العلمية، ويعبر عن رؤاه بطريقة مباشرة دون أن يتخفى وراء شخصياته، كما كان يفعل (توماس مان) أو موزيل. أليس هذا هو إسهام بروخ الحقيقى، وتحديه الجديد؟

هذا صحيح، وهو كان واعيًا تمام الوعى بشجاعته. ولكن أيضًا هناك مخاطرة: يمكن قراءة مقالته وفهمها بوصفها مفتاحًا أيديولوجيًا للرواية، بوصفها "حقيقة" الرواية، وذلك قد يحول بقية الرواية إلى مجرد توضيح للفكرة. وحينئذ يختل توازن الرواية، إذ تصبح حقيقة المقالة أثقل كثيرًا ويصبح معمار الرواية الدقيق عرضة لخطر الانهيار. إن رواية تفتقر إلى نية القطع بفرضية فلسفية (وبروخ كان يشمئز من هذا النوع من الروايات!) قد تنتهى إلى أن تقرأ بهذه الطريقة بالضبط. كيف لشخص أن يدمج مقالة فى رواية؟ من المهم أن تبقى نصب العين حقيقة أساسية واحدة: وهى أن الجوهر الأساسى للتأمل يتغير لحظة يحتويه جسد الرواية. فخارج الرواية، يكون المرء فى عالم التأكيدات: حيث كل

شخص ـ فيلسوفًا كان أم سياسيًا أم حارس عقار ـ على يقين مما يقول. فى حين أن الرواية منطقة لا يصدر فيها المرء تأكيدات؛ هى منطقة اللعب والافتراضات. والتأمل داخل الرواية يكون افتراضيًا بطبيعته الأساسية.

ولكن ما الذى يرغّب روائيًا فى حرمان نفسه من التعبير عن فلسفته بمباشرة وتأكيد داخل روايته؟

لأنه ليس لديه شىء من ذلك! كثيرًا ما يتكلم الناس عن فلسفة تشيكوف، أو كافكا، أو موزيل. لكن، حاول فحسب أن تجد فى كتاباتهم فلسفة متماسكة! حتى حينما يعبرون عن أفكارهم فى دفاترهم، فإن هذه الأفكار تكون تمارين ذهنية، تلاعبًا بالمفارقات، أو محض ارتجالات لا تأكيدات من تأكيدات الفلسفة. والفلاسفة الذين يكتبون روايات ليسوا أكثر من لابسى أقنعة روائية يستخدمون قالب الرواية لتوضيح أفكارهم. فلا فولتير ولا كامو اكتشفا "ما لا يمكن لغير الرواية اكتشافه". وليس يحضرنى إلا استثناء واحد يتمثل فى رواية Jacques le fataliste لـ ديدرو Diderot. يا لها من معجزة! إن الفيلسوف الجاد يصبح، بمجرد عبوره الحدود إلى الرواية، مفكرًا لاعبًا. لا توجد فى الرواية كلها جملة واحدة جادة ـ بل كل شىء فى حالة اللعب. وهذا هو سبب الظلم الشديد الذى تتعرض له هذه الرواية فى فرنسا. الحقيقة أن Jacques le fataliste تحتوى كل ما ضاع من فرنسا وترفض فرنسا استرداده. الأفكار فى فرنسا مفضلة على الأعمال. وJacques le fataliste

غير قابلة للترجمة إلى لغة الأفكار، وهى لذلك غير قابلة للفهم فى موطن الأفكار.

فى "المزحة"، يضع ياروسلاف Jaroslav نظرية فى علم الموسيقى. ومن ثم فشخصية تفكيره الافتراضية تكون ظاهرة. ولكن التأملات الموسيقية فى "كتاب الضحك والنسيان" هى تأملات الكاتب، تأملاتك أنت. كيف لى فى هذه الحالة أن أفهم أنها افتراضية أو تأكيدية؟

ذلك كله يعتمد على النبرة. فمنذ الكلمات الأولى، تتبدى نيتى فى أن أمنح هذه التأملات نبرة لاعبة أو ساخرة أو مستفزة أو تجريبية أو متسائلة. الجزء السادس كله من "كائن لا تحتمل خفته" ("المسيرة الكبرى") هى مقالة عن الكيتش تعرض فرضية واحدة: الكيتش هو الإنكار المطلق لوجود الهراء. هذا التأمل فى الكيتش ذو أهمية حيوية بالنسبة لى. وهو قائم على قدر كبير من التفكير، والخبرة، والدرس، بل والهوى. غير أن النبرة تعزف طول الوقت عن الجدية، إلى الاستفزاز. هذه مقالة لا يمكن التفكير فيها خارج الرواية، فهى محض تأمل روائى.

بوليفونية رواياتك تتضمن عنصراً آخر هو السرد الحلمى. هو الذى يقوم بالجزء الثانى كاملاً من "الحياة هى فى مكان آخر"، وهو أساس الجزء السادس من "كتاب الضحك والنسيان" وهو يتخلل "كائن لا تحتمل خفته" من خلال أحلام تيريزا.

وهذه المسارات أيضًا هى أسهل ما يمكن إساءة فهمه، إذ يريد الناس أن يعثروا فيها على رسالة رمزية ما. غير أنه لا يوجد فى أحلام تيريزا ما يمكن فك شفرته. هى قصائد فى الموت. معناها يكمن فى جمالها، الذى ينوم تيريزا مغناطيسيًا. وبالمناسبة، أتعرف أن الناس لا يعرفون كيف يقرأون كافكا لأنهم ببساطة يريدون فك شفراته؟ وبدلاً من أن يتركوا أنفسهم لخياله منقطع النظير فيحملهم فى طريقه، تجدهم يبحثون عن استعارات فلا يخرجون بأكثر من أكليشيهات: الحياة عبث (أو الحياة ليست عبثًا)، لا يمكن الوصول إلى الرب (أو يمكن الوصول إليه) إلى آخر ذلك. ولا يمكن لأحد أن يفهم شيئًا عن الفن، لا سيما الفن الحديث، ما لم يفهم أن الخيال قيمة فى ذاته. وذلك ما عرفه نوفاليس إذ أثنى على الأحلام. قال إنها "تقينا رتابة الحياة، إنها تحررنا ببهجة ألعابها من الجدية". كان أول من فهم الدور الذى يمكن أن تقوم به الأحلام والتخيل الحلمى فى الرواية. ولقد كان يخطط لكتابة جزء ثان من Heinrich von Ofterdingen كسردية يتضافر فيها الحلم والواقع تضافرًا يعجز المرء أن يميز بين جزئيه. غير أنه لم يبق لسوء الحظ من ذلك الجزء الثانى إلا الملاحظات التى وصف فيها نوفاليس نواياه الجمالية. وبعد مائة عام تحقق ما طمح إليه على يد كافكا. روايات كافكا مزيج من الحلم والواقع، فلا هى هذا ولا هى ذاك. لقد قام كافكا بثورة جمالية أكثر مما قام بأى شىء آخر. معجزة جمالية. ولا يمكن لأحد بطبيعة الحال أن يكرر ما فعله كافكا. ولكنى أشاركه، وأشارك نوفاليس، الرغبة فى إدخال الحلم، والخيال

الحلمى، إلى الرواية. وطريقتى فى القيام بذلك هى المقابلة البوليفونية بين الحلم والواقع لا مزجهما. السرد الحلمى أحد عناصر المزج النغمى.

لا بوليفونية فى الجزء الأخير من "كتاب الضحك والنسيان"، ولعل هذا الجزء هو الأكثر إثارة للاهتمام فى الكتاب. هو يتألف من أربعة عشر فصلاً تسجل مواقف إيروتيكية فى حياة رجل واحد، هو جان.

إليك مصطلحًا موسيقيًا آخر: هذه السردية "ثيمة وتنويعات". الثيمة هى الحد الذى من بعده تفقد الأشياء معناها. حياتنا تجرى على تخوم ذلك الحد، ونحن نخاطر بالعبور فى أية لحظة. الفصول الأربعة عشر تنويعات على إيروتيكية الحال لدى الحد بين المعنى واللا معنى.

وصفت "كتاب الضحك والنسيان" بأنه "رواية فى قالب تنويعات". ولكن أهى رواية؟

ليست هناك وحدة فى الحدث، وهذا ما يجعلها لا تبدو مثل رواية. الناس لا يستطيعون تخيل رواية بلا وحدة. حتى تجارب الرواية الجديدة nouveau roman كانت تقوم على وحدة الحدث (أو اللا حدث). ستيرن Sterne وديدرو كانا يتسليان بجعل الحدث فى منتهى الهشاشة. رحلة جاك وسيده تأخذ الجزء الأقل من Jacques le fataliste، فهى لا تعدو ذريعة كوميدية لإدراج حواديت، وقصص، وأفكار. ومع ذلك، هذه الذريعة، أو هذا "الإطار" ضرورى

لتأخذ الرواية شكل الرواية. فى "كتاب الضحك والنسيان" لا توجد حتى هذه الذريعة. بل وحدة الثيمات وتنويعاتها هى التى تعطى التماسك للكتاب ككل. أهى رواية؟ نعم. الرواية تأمل فى الوجود، من خلال شخصيات متخيَّلة. قالب الرواية يمثل حرية لا محدودة. والرواية على مدار تاريخها لم تعرف كيف تستفيد بإمكانياتها اللا نهائية. ضيعت فرصتها.

لكن باستثناء "كتاب الضحك والنسيان"، جميع رواياتك أنت أيضًا قائمة على وحدة الحدث، برغم أنه فى واقع الأمر أكثر تفككًا فى "كائن لا تحتمل خفته".

نعم، ولكن أنواعًا من الوحدة أكثر أهمية تكملها: وحدة نفس الأسئلة الميتافيزيقية، نفس الموتيفات والتنويعات (موتيفة الأبوة فى "فالس الوداع" The Farewell Party، على سبيل المثال). ولكن أريد أن أؤكد أكثر من كل شىء على أن الرواية قائمة بالأساس على عدد من الكلمات الأساسية، مثل سلسلة نوتات شوبرج Schoen-berg. فى "كتاب الضحك والنسيان" السلسلة هى التالى: النسيان، والضحك، والملائكة، و"ليتوست[1]"، والحدود. على مدار هذه الرواية يتم تحليل هذه الكلمات الخمس، ودراستها، وتعريفها، وإعادة تعريفها، ومن ثم يتم تحويلها إلى فئات للوجود. وهى قائمة على هذه الفئات القليلة بمثل ما يقوم بيت على عمدانه. عمدان

(١) ليتوست litost كلمة تشيكية غير قابلة للترجمة إلى لغات أخرى ... هى حالة معذِّبة تولد من مشهد بؤسنا الخاص الذى نكتشفه فجأة" كتاب الضحك والنسيان . ترجمة أنطوان أبو زيد.

"كائن لا تحتمل خفته" هى: الثقل، الخفة، الروح، الجسد، المسيرة الكبرى، الهراء، الكيتش، الرحمة، الدوار، القوة، الضعف. وبسبب طبيعتها القاطعة، لا يمكن الاستعانة بمرادفات لهذه الكلمات. وهذا أمر لا بد من شرحه المرة بعد الأخرى للمترجمين الذين - حرصًا منهم على "الأسلوب الجيد" - ينفرون من التكرار.

بالنسبة للوضوح المعمارى، تدهشنى حقيقة أن رواياتك - إلا واحدة - مقسمة إلى سبعة أجزاء.

حينما أنهيت روايتى الأولى، "المزحة"، لم يكن ثمة سبب للاندهاش من انقسامها إلى سبعة أجزاء. ثم كتبت "الحياة هى فى مكان آخر" . أوشكت الرواية أن تنتهى وهى من ستة أجزاء. لكننى لم أشعر بالشبع. وبغتة خطرت لى فكرة أن أدخل قصة تجرى أحداثها بعد ثلاث سنوات من موت البطل، أو بعبارة أخرى، خارج إطار الرواية الزمنى. فصار هذا هو الجزء السادس من سبعة أجزاء، بعنوان "رجل فى منتصف العمر" . وعلى الفور، أصبح معمار الرواية مثاليًا. وفيما بعد، أدركت أن ذلك الجزء السادس يشبه شبهًا غريبًا الجزء السادس من "المزحة"، الذى يقدم هو الآخر شخصية دخيلة على الرواية، ويفتح هو الآخر نافذة سرية فى جدار الرواية. بدأت "غراميات مرحة" على هيئة عشر قصص قصيرة. وعند إعداد المسودة الأخيرة حذفت ثلاثًا منها. فأصبحت المجموعة متماسكة جدًا، ومؤذنة بتأليف "كتاب الضحك والنسيان" . هناك شخصية - هى شخصية د. هافل - تربط القصتين الرابعة والخامسة معًا. فى

"كتاب الضحك والنسيان" يرتبط الجزءان الرابع والسادس أيضًا بنفس الشخص: تامينا. حينما كتبت "كائن لا تحتمل خفته" كنت مصممًا أن أكسر لعنة الرقم سبعة. كنت قد عقدت عزمى على مخطط من ستة أجزاء. ولكن الجزء الأول فاجأنى أنه بلا قوام. وأخيرًا، فهمت أنه مكون فى واقع الأمر من جزأين. وكان لا بد من فصل هذين الجزأين مثلما يفصل التوأمان السياميان. والذى يجعلنى أقول كل هذا الكلام هو أن أبين أننى لست واقعًا فى أية خرافات حول سحر الأرقام، ولا أنا حتى أقوم بحسابات منطقية. بل بالأحرى، يدفعنى احتياج عميق غير واع وغير قابل للتفسير، يدفعنى نمط معمارى لا أملك الفرار منه. كل رواياتى تنويعات معمارية قائمة على الرقم سبعة.

استخدام التجزىء السباعى الدقيق يرتبط يقينًا بهدفك إلى تركيب كل موحد من أكثر العناصر تنافرًا. فكل جزء فى رواية لك يكون دائمًا عالمًا قائمًا بذاته، ومتمايزًا عن بقية العوالم بقوة من شكله الخاص. ولكن إذا كانت الرواية مقسمة إلى أجزاء مرقومة، فلم ينبغى للأجزاء نفسها أن تنقسم إلى فصول مرقومة؟

ينبغى للفصول نفسها أن تخلق عالمًا صغيرًا قائمًا بذاته، ينبغى لها أن تكون مستقلة استقلالاً نسبيًا. وذلك هو السبب الذى يجعلنى أضايق الناشرين ليتأكدوا من وضوح الأرقام وحسن انفصال الفصول. الفصول مثل مقاطع السلم الموسيقى! هناك أجزاء تكون فيها المقاطع (الفصول) طويلة، وآخرى تكون فيها قصيرة، وهناك

أخرى تكون ذات طول غير طبيعى. يمكن أن يكون لكل جزء دلالة سرعة (تمبو tempo) موسيقية: بطىء، سريع، معتدل، إلى آخره. الجزء السادس من "الحياة هى فى مكان آخر" معتدل: مكتوب بطريقة أسيانة هادئة، يحكى اللقاء العابر بين رجل فى منتصف العمر وفتاة خارجة للتو من السجن. الجزء الأخير هو السرعة القصوى، مكتوب فى فصول غاية فى القصر، وقفزات من جاروميل Jaromil المحتضر إلى رامبو، إلى ليرمنتوف، إلى بوشكن. لقد فكرت فى "كائن لا تحتمل خفته" أول ما فكرت فيها بطريقة موسيقية. كنت أعرف أن الجزء الأخير لا بد أن يأتى "رقيق جداً" pianissimo وهو يركز على فترة أميل إلى القصر، خالية من الأحداث، فى موقع واحد، والنبرة هادئة. كنت أعرف أيضًا أن هذا الجزء ينبغى أن يكون مسبوقًا بمقطوعة الأقصى سرعة: أعنى الجزء المعنون بـ "المسيرة الكبرى".

هناك استثناء لقاعدة الرقم سبعة. فليس ثمة إلا خمسة فصول فى "فالس الوداع".

فالس الوداع تقوم على قالب معمارى مختلف: وهو قالب مطلق التجانس، يتعامل مع موضوع واحد، ويحكى من خلال تمبو واحد، إنه قالب مسرحى جدًا، مأسلب، يستلهم شكله من الفارس farce. فى "غراميات مرحة"، تجد القصة المعنونة بـ "السيموزيوم" مبنية بنفس الطريقة، فارس من خمسة فصول.

أعنى التركيز على حبكة واحدة وكل زخارفها المؤلفة من مصادفات لا يمكن توقعها أو تصديقها. لم ينل فى الرواية من الشك والاستسخاف، لم يصبح شىء مبتذلاً، وباليًا، وعديم الطعم، فى الرواية، مثل الحبكة ومبالغاتها الفارسية. فالروائيون، صعودًا منذ فلوبير، يحاولون التخلص من حيل الحبكة. حتى أصبحت الرواية أشد سخفًا وإملالاً من أشد الحيوات سخفًا وإملالاً. غير أن ثمة سبيلاً آخر إلى الالتفاف على صورة الحبكة المهترئة، وذلك بتحريرها من اشتراطات الاحتمال والرجحان. أن تحكى قصة غير محتملة تريد أن تكون غير محتملة. هكذا بالضبط اختمرت أمريكا Amerika فى ذهن كافكا. الطريقة التى يلتقى بها كارل بعمه فى الفصل الأول تتم من خلال سلسلة من أبعد المصادفات احتمالاً. لقد تمركز كافكا فى كونه السريالى، فى "مزجه" الأول "بين الحلم والواقع"، من خلال بارودى الحبكة، من خلال باب الفارس.

لكن لم اخترت قالب الفارس لرواية لا تهدف مطلقًا أن تكون مسلية؟

ولكنها مسلية! أنا لا أفهم ازدراء الفرنسيين هذا للتسلية، ما سر خجلهم هذا من كلمة اللهو والتسلية؟ إن مخاطرتهم بأن يكونوا مسلين أقل كثيرًا من مخاطرتهم بأن يكونوا مملين. وهم أيضًا يخاطرون بالوقوع فى الكيتش. تلك الزخرفة الكاذبة الزاعقة للأشياء، ذلك الضوء الوردى الذى تغرق فيه حتى بعض الأعمال الحداثية مثل شعر

إلوار أو فيلم إيتور سكولا Ettore Scola الأخير Le Bal الذى يمكن أن يكون عنوانه الفرعى هو "التاريخ الفرنسى بوصفه كيتش". نعم، الكيتش، وليس التسلية، هو المرض الجمالى الحقيقى! لقد بدأت الرواية الأوربية العظيمة فى أول الأمر كتسلية، وكل روائى حقيقى يغشاه الحنين إليها. الواقع أن ثيمات تلك التسالى العظيمة جادة جدية رهيبة. انظر إلى ثربانتس. السؤال فى "فالس الوداع" هو هل يستحق الإنسان أن يعيش على هذه الأرض؟ ألا ينبغى للمرء أن "يحرر الكوكب من قبضات الإنسان"؟ لقد كان، ولم يزل، طموح حياتى أن أوحد جدية السؤال القصوى بخفة القالب القصوى. وليس ذلك مجرد طموح فنى. فالمزج بين القالب التافه والموضوع الجاد يكشف فورًا القناع عن أحلامنا (تلك التى تجرى فى أسرَّتنا وتلك التى نؤديها على خشبة مسرح التاريخ العظيمة) وتفاهتها الرهيبة. نحن نعيش خفة الكائن التى لا احتمال لها.

كان يمكن إذن أن تستخدم عنوان روايتك الأخيرة لتعنون بها "فالس الوداع"؟

كل كتاب لى يمكن أن يعنون بـ "خفة الكائن التى لا تحتمل" أو بـ "المزحة" أو بـ "غراميات مرحة"، يمكن أن تتبادل العناوين مواضعها، فهى جميعًا انعكاس لعدد الثيمات المحدود الذى يسيطر علىّ، ويحددنى، و- لسوء الحظ - يحدنى. وسوى هذه الثيمات، ليس لدى ما أقوله أو أكتبه.

هناك إذن نمطان معماريان شكليان فى رواياتك: (١) البوليفونى الذى يوحد عناصر متنافرة فى معمار قائم على الرقم سبعة، و(٢) الفارس وهو قالب متجانس، مسرحى، ذو تفريعات، وغير محتمل. هل يمكن أن يكون ثمة كونديرا خارج هذين النمطين المعماريين؟

أنا دائم الحلم بخيانة عظمى غير متوقعة. لكننى إلى الآن غير قادر على الفرار من حالة زوج الاثنتين.

• نجيب محفوظ

قصة سعيد مهران

هى قصتى أنا

حوار: تشارلوت الشبراوى(*)

(*) نشر هذا الحوار فى عدد صيف ١٩٩٢

يعتبر نجيب محفوظ أن حافظ نجيب. اللص الشهير والسجين الذى دوخ الشرطة وألّف اثنتين وعشرين رواية بوليسية. هو صاحب أول تأثير أدبى عليه. كان نجيب محفوظ ابن عشر سنوات فحسب حينما قرأ رواية "بن جونسن" لحافظ نجيب بتوصية من أحد زملائه فى المدرسة الابتدائية، فكانت تلك. فيما يعترف نجيب محفوظ. تجربة غيرت حياته كلها.

وتباينت من بعد ذلك التأثيرات التى تعرض لها محفوظ وتكاثرت. ففى فترة الدراسة الثانوية، وقع محفوظ فى غواية طه حسين الذى أدى كتابه النقدى المثير "فى الشعر الجاهلى" إلى ردود فعل هستيرية بين علماء الشريعة المحافظين بمجرد صدوره سنة ١٩٢٦. قرأ محفوظ فى الجامعة سلامة موسى الذى نشر فيما بعد فى مجلته "المجلة الجديدة" أول رواية لمحفوظ، والذى يقول محفوظ إنه تعلم منه "أن يؤمن بالعلم، والاشتراكية، والتسامح".

فى السنوات التالية للحرب العالمية الثانية، تخلى محفوظ عن أفكاره الاشتراكية بتأثير من تشاؤم عميق. وبات يقضى الكثير من وقته فى نقاشات حول الحياة ولا جدوى الأدب، وكان أصدقاؤه من الكتاب من أمثال "عادل كامل وأحمد زكى محفوظ" يشاركونه تلك النقاشات التى كانت تجرى فى منطقة الحدائق المتاخمة لكوبرى الجلاء التى كانوا يسمونها "الدائرة المشئومة". فى الخمسينيات مر محفوظ بتجربة الصوفية باحثًا فيها عن إجابات للأسئلة التى لا ينشغل بها العلم. واليوم يبدو محفوظ وقد استقر على فلسفة تجمع بين الاشتراكية العلمية والاهتمام بالروحية، وهو مزيج سبقه تعريف للقص توصل إليه سنة ١٩٤٥: القص هو فن العصر الصناعى. وذلك يمثل المركب الذى يتألف من شغف محفوظ بالواقع وغرامه طول عمره بالخيال.

ولد محفوظ فى القاهرة سنة ١٩١١، وبدأ الكتابة وهو فى السابعة عشرة من عمره ومنذ ذلك الحين كتب أكثر من ثلاثين رواية. كان - حتى تقاعده من الوظيفة - يكتب بالليل، فى وقت فراغه، نظرًا لعجزه - بالرغم من نجاحه النقدى - عن الاعتماد على الكتابة فى كسب لقمة عيشه. نشر أول عمل له - "عبث الأقدار" - فى عام ١٩٢٩، فكان الأول فى سلسلة من ثلاثة أعمال تاريخية تدور أحداثها فى زمن الفراعنة. وكان محفوظ فى الأصل يعتزم أن يمد هذه السلسلة لتتألف من ثلاثين أو أربعين رواية تتناول تاريخ مصر على غرار أعمال السير وولتر سكوت Walter Scott ولكنه

نبذ المشروع ليعمل على روايات من مصر المعاصرة. فكانت أولاها "خان الخليلى" التى نشرت سنة ١٩٤٥.

لم يحقق نجيب محفوظ شهرة ملموسة فى مصر إلا بصدور الثلاثية فى عام ١٩٥٧، برغم تحقيقه النجاح فى أجزاء أخرى من العالم العربى. تلك الملحمة المؤلفة من ثلاثة آلاف صفحة تصور حياة الطبقة الوسطى فى القاهرة فى فترة ما بين الحربين العالميتين، وقد اعتبرت بمجرد صدورها رواية عصرها. أصبح نجيب محفوظ معروفًا فى الخارج فى أواخر الستينيات، حين ترجمت أعمال له إلى الإنجليزية والفرنسية والروسية والألمانية. وفى عام ١٩٨٨، حاز نجيب محفوظ اعترافًا عالميًا حينما فاز بجائزة نوبل فى الأدب.

هو الآن فى الثمانين، يعيش فى حى العجوزة فى القاهرة مع زوجته وابنتيه. يتجنب الظهور، ويتجنب بصفة خاصة الأسئلة التى تتناول حياته الشخصية، فذلك قد يصبح - على حد قوله - "موضوعًا سخيفًا فى الصحف والبرامج الإذاعية". أجريت لقاءات هذا الحوار فى عدد من أيام الخميس، فى السابعة تمامًا من كل يوم منها. كانت المحاورة تجلس كل مرة على مقعد إلى يسار محفوظ، على مقربة من أذنه السليمة.

محفوظ على المستوى الشخصى متحفظ إلى حد ما، ولكنه دائمًا صريح ومباشر. يضحك كثيرًا ويرتدى بذلة زرقاء عتيقة الطراز، يغلق جميع أزرارها. يدخن، ويحب القهوة مُرة.

* * *

متى بدأت الكتابة؟

سنة ١٩٢٩. رُفضت جميع قصصى. كان سلامة موسى - رئيس تحرير المجلة الجديدة - يقول لى: أنت موهوب، ولكنك لم تصل بعد. وأذكر جيداً سبتمبر من عام ١٩٣٩، فقد كانت بداية الحرب العالمية الثانية بهجوم هتلر على بولندا. نشرت قصتى "عبث الأقدار"، فكانت تلك هدية ومفاجأة من ناشرى المجلة الجديدة. كان ذلك حدثًا ذا أهمية هائلة فى حياتى.

وبعدها أصبحت الكتابة والنشر أمورًا سهلة؟

لا ... وإن جاءنى بعد هذا النشر الأول صديق لى، كاتب، وأخبرنى أن شقيقه يمتلك مطبعة. قام بتشكيل لجنة نشر مكونة من بعض الزملاء الذين كانوا قد حققوا أقدارًا ضئيلة من النجاح. بدأنا النشر سنة ١٩٤٣ بقدر من الانتظام. وكنا ننشر قصة لى كل سنة.

ولكنك لم تعتمد قط على الكتابة كمصدر للدخل؟

لا. كنت دائمًا موظفًا حكوميًا. بل إننى، على العكس، كنت أنفق على الأدب - على الكتب والورق. لم أحقق مالاً من الكتابة إلا بعد وقت كبير. نشرت حوالى ثمانين قصة بلا مقابل. حتى رواياتى الأولى نشرتها بلا أى مقابل، بل دعمًا للجنة.

متى بدأت تجنى مالاً من كتابتك؟

حينما ترجمت قصصى إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية. "زعبلاوى" بالذات نجحت نجاحًا هائلاً وجنيت بسببها مالاً أكثر من أى قصة أخرى.

أول رواية ترجمت لى هى "زقاق المدق". نشرت الترجمة أول مرة من خلال ناشر لبنانى اسمه خياط. ولم أحصل أنا أو المترجم على أى أجر لأن خياط خدعنا. ثم أعادت هينمان Heinemann نشرها نحو عام ١٩٧٠. وبعدها ترجمت إلى الفرنسية، وسرعان ما بدأت ترجمات أخرى لأعمالى.

هل يمكن أن تكلمنا عن "شلة الحرافيش" الشهيرة؟ من أعضاؤها، وكيف تكونت؟

تعرفنا لأول مرة سنة ١٩٤٣، مصطفى محمود، وأحمد بهاء الدين، وصلاح جاهين، ومحمد عفيفى. كنا نتناقش فى الفن والأحداث السياسية الجارية. "الحرافيش" تعنى "النهابين" الذين يجدهم المرء على أطراف المظاهرات مستعدين للنهب عندما تسنح أول فرصة، هؤلاء هم الحرافيش. - الممثل السينمائى - أحمد مظهر هو الذى أطلق علينا هذا الاسم. فى البداية كنا نتقابل فى بيت محمد عفيفى. أحيانًا كنا نذهب إلى مكان اسمه "صحارى سيتى" قرب الأهرام. والآن نذهب إلى بيت المخرج السينمائى توفيق صالح لأن لديه شرفة فى الطابق العاشر مطلة على النيل. الباقون منا أربعة أو خمسة.

هل أنت على صلة بالكتاب المصريين الأصغر سنًا؟

أذهب كل جمعة إلى جلسة فى كازينو قصر النيل يدعى إليها الكتَّاب الجدد. يأتى الكثيرون: شعراء، وكتاب، وشخصيات أدبية ... منذ أن تقاعدت من العمل للحكومة سنة ١٩٧١ أصبح لدى وقت أكبر للأصدقاء.

ما الدور الذى لعبه فى حياتك الوضع السياسى فيما قبل ١٩٥٢؟

كنت فى حوالى السابعة عندما قامت ثورة ١٩١٩. تأثرت بها، وازددت تأثرًا بها وتحمسًا لقضيتها. كل الذين كنت أعرفهم كانوا يناصرون حزب الوفد والتحرر من الاستعمار. ثم أصبحت فى وقت لاحق أكثر انخراطًا فى الحياة السياسية وتابعًا صريحًا لسعد باشا زغلول - زغلول باشا سعد فى الأصل، ولا أزال أعد ذلك الانخراط من أهم الأشياء التى فعلتها فى حياتى. ولكننى لم أعمل مطلقًا فى السياسة، ولم أنضم بصفة رسمية لأية لجنة أو حزب سياسى. وبرغم أننى كنت وفديًا، لم أشأ قط أن أكون عضوًا حزبيًا، فقد كنت أريد لنفسى ككاتب حرية مطلقة لا يمكن لعضو فى حزب أن يتمتع بها.

و١٩٥٢؟

فرحت بها. ولكنها لسوء الحظ لم تأت بالديمقراطية.

هل ترى أن تقدمًا نحو الديمقراطية والحرية قد تحقق منذ زمن ناصر والسادات؟

طبعًا، ما من شك فى ذلك. فى زمن ناصر كان المرء يخاف من الحوائط. كان الكل خائفين. كنا نجلس فى المقاهى، والخوف يمنعنا من الكلام. كنا نخشى الكلام حتى فى بيوتنا. كنت أخاف أن أكلم

ابنتى عن شىء حدث قبل الثورة فتذهبا بعد ذلك إلى المدرسة لتقولا ما يساء تفسيره. السادات جعلنا نشعر بمزيد من الأمن. حسنى مبارك؟ دستوره غير ديمقراطى، ولكن هو ديمقراطى. نستطيع الآن أن نقول رأينا. الصحافة حرة. نستطيع أن نجلس فى بيوتنا ونرفع أصواتنا كما لو كنا فى إنجلترا. ولكن الدستور بحاجة ماسة إلى تعديل.

هل تعتقد أن الشعب المصرى جاهز الآن لديمقراطية كاملة؟ هل يفهم فعلاً كيف تعمل الديمقراطية؟

أغلب الناس فى مصر اليوم مشغولون بلقمة العيش. بعض المتعلمين فحسب هم الذين يفهمون كيف تعمل الديمقراطية. ما من شخص يعول أسرة لديه ولو لحظة ليتناقش فى الديمقراطية.

هل عانيت كثيراً من الرقابة؟ هل اضطررت إلى إعادة كتابة أى من مخطوطات أعمالك؟

ليس مؤخرًا. لكن أثناء الحرب العالمية الثانية تعرضت روايتا "القاهرة الجديدة" و"رادوبيس" للرقابة. اعتبرونى يساريًا. الرقباء اعتبروا "رادوبيس" عملاً مهيجًا لأن الشعب فيها يقتل ملكًا، وكان ملكنا لا يزال حيًا. أوضحت لهم أنها مجرد حكاية تاريخية، ولكنهم زعموا أنها تاريخ مزور، وأن الملك المقصود لم يتعرض للقتل على يد شعبه، وإنما مات "فى ظروف غامضة".

ألم يعترض الرقباء أيضاً على "أولاد حارتنا"؟

اعترضوا، وبرغم أنى كنت فى ذلك الوقت مسئولاً عن جميع أنواع الرقابة، نصحنى رئيس الرقابة الأدبية ألا أنشر الكتاب فى مصر تجنبًا للصراع مع الأزهر، معقل الإسلام الرئيسى فى القاهرة. صدرت فى بيروت ولم يسمح لها بدخول مصر. كان ذلك سنة ١٩٥٩، فى عهد ناصر. وحتى الآن لا يمكن شراء الكتاب هنا. لكن الناس يهربونه.

ماذا كنت تقصد من "أولاد حارتنا"؟ هل كنت تريدها مثيرة للجدل؟

أردت من الكتاب أن يبين أن للعلم مكانًا فى المجتمع، تمامًا مثل الدين الجديد، وأن العلم ليس بالضرورة فى صراع مع القيم الدينية. أردت أن أقنع القراء أننا لو نبذنا العلم لنبذنا معه الإنسان العادى. غير أنه أسىء فهمها لسوء الحظ، أساء فهمها أولئك الذين لا يعرفون كيف يقرأون قصة. وبرغم أن الكتاب عن الحارات ومن يديرون الحارات - الجيتوهات ghettos فى الأصل - أسىء تأويله واعتبر كتابًا عن الأنبياء أنفسهم. وبسبب هذا التأويل، لا تزال القصة تعد صادمة، وهذا طبيعى، إذ هى وفقًا لهذه القراءة تصور الأنبياء حفاة، قساة ... ولكنها بالطبع أليجوريا allegory. وليست الأليجوريا مجهولة فى تراثنا. ففى قصة "كليلة ودمنة" على سبيل المثال هناك أسد يمثل السلطان. ومع ذلك لم يقل أحد إن المؤلف جعل من السلطان حيوانًا. هناك ما ترمى إليه القصة. والأليجوريا

لا ينبغى أن تقرأ حرفيًا. ولكن هناك جانبًا من القراء لا يملكون هذا الفهم.

ما رأيك فى قضية سلمان رشدى هل تعتقد أن الكاتب ينبغى أن يحظى بحرية مطلقة؟

سأقول لك بالضبط ما أعتقد به: لكل مجتمع تقاليده، وقوانينه، ومعتقداته الدينية، وهذه جميعًا تحاول وضع الحدود. وبين الحين والحين يأتى أشخاص يطالبون بالتغيير. أعتقد أن من حق المجتمع أن يحمى نفسه، كما أن للفرد الحق فى مهاجمة ما يختلف معه. فإن رأى كاتب أن قوانين مجتمعه أو معتقداته لم تعد صالحة أو حتى ضارة، فمن واجبه أن يتكلم. ولكن عليه أن يكون مستعدًا لدفع ثمن الجهر برأيه. ولو لم يكن جاهزًا لدفع هذا الثمن، فبوسعه أن يؤثر الصمت. والتاريخ زاخر بمن سجنوا أو أحرقوا لجهرهم بأفكارهم. ذلك أن المجتمع دائمًا يدافع عن نفسه. وهو اليوم يفعل هذا من خلال الشرطة والقانون. وأنا أدافع عن حرية التعبير وعن حق المجتمع فى مناهضتها. علىَّ أن أدفع ثمن الاختلاف. تلك طبائع الأمور.

هل قرأت "الآيات الشيطانية"؟

لم أقرأها. ففى الوقت الذى ظهرت فيه، كنت لم أعد قادرًا على القراءة بصورة جيدة، نظرى تدهور كثيرًا فى الفترة الأخيرة. لكن الملحق الثقافى الأمريكى فى الإسكندرية شرح لى الكتاب فصلاً فصلاً. ووجدت الإهانات فيه غير مقبولة. رشدى يهين حتى زوجات

النبى! طيب، بوسعى أن أناقش الأفكار، ولكن ماذا أفعل فى الإهانات؟ الإهانات أمر يخص القضاء. فى الوقت نفسه، أعتبر موقف الخومينى خطرًا بنفس الدرجة. فليس له الحق فى أن يصدر حكمًا، هذا ليس من الإسلام فى شىء. فحينما يتم اتهام شخص بالردة - الهرطقة فى الأصل - فإنه ـ بحسب مبادئ الإسلام ـ يُخيَّر بين التوبة والعقاب. ورشدى لم يحصل على هذا الخيار. لقد دافعت ولا أزال أدافع عن حق رشدى فى كتابة وقول ما يشاء فى حدود الأفكار. ولكن ليس له الحق فى أن يهين أى شىء، لا سيما إن كان نبيًا أو شيئًا يعد مقدسًا. ألا تتفقين معى؟

أتفهم رأيك ... هل القرآن يناقش مسألة الإهانات أو التجديف؟

بالطبع. القرآن وقوانين الدول المتقدمة تجرم تشويه الأديان.

هل كنت متدينًا فى طفولتك؟ هل كنت تذهب مع أبيك إلى المسجد كل جمعة؟

ـ كنت متدينًا بصورة خاصة وأنا صغير. ولكن أبى لم يكن يضغط علىَّ للذهاب لصلاة الجمعة، برغم أنه كان يذهب كل أسبوع. فيما بعد بدأت أشعر بشدة بأن الدين ينبغى أن يكون منفتحًا، وأن الدين منغلق العقل - اللعنة. يبدو لى الانشغال المفرط بالدين ملاذًا أخيرًا يلوذ به الناس حينما تنهكهم الحياة. إننى أعتبر الدين بالغ الأهمية ولكنه قد يكون خطرًا أيضًا. فلو أردت التأثير فى الناس وتحريكهم، فإنك تبحثين عن نقطة حساسة، وليس فى مصر شىء يؤثر فى الناس ويحركهم أكثر من الدين. ما الذى يجعل

الفلاح يعمل؟ الدين. ولهذا السبب، ينبغى تفسير الدين بطريقة منفتحة. ينبغى أن يتكلم فى الحب والإنسانية. الدين مرتبط بالتقدم والحضارة، لا بالعواطف وحسب. ولكن تفسيرات الدين اليوم للأسف غالبًا ما تكون متخلفة ومناقضة لاحتياجات الحضارة.

ماذا عن النساء اللاتى تغطين رءوسهن، بل ووجوههن وأيديهن؟ هل هذا مثال على الدين إذ يناقض احتياجات الحضارة؟

. تغطية الرأس باتت موضة. وهى لا تعنى أكثر من هذا فى الغالب. ولكن ما أخشاه بحق هو التعصب الدينى ... ذلك تطور هدام، معارض تمامًا للإنسانية.

هل تصلى حاليًا؟

أحيانًا. ولكن السن يمنعنى فى الوقت الراهن. بينى وبينك، أنا أعتبر الدين سلوكًا إنسانيًا جوهريًا. ولكن معاملة الناس بطريقة جيدة أهم من قضاء المرء كل وقته فى صلاة وصيام وسجود. فالله لم يرد من الدين أن يكون ناديًا للتدريبات الرياضية.

هل ذهبت إلى مكة؟

لا.

هل تريد الذهاب؟

لا. فأنا أكره الزحام.

كم كان عمرك حينما تزوجت؟

سبعة وثلاثون أو ثمانية وثلاثون.

ولم كل هذا التأخر؟

كنت مشغولاً بوظيفتى وكتابتى. كنت موظفًا حكوميًا فى الصباح وكاتبًا فى المساء. كان وقتى ممتلئًا تمامًا. كنت خائفًا من الزواج ... خاصة حينما رأيت قدر انشغال أشقائى وشقيقاتى بارتباطات اجتماعية سببها الزواج. فهذا يزور، وذلك يزار. كان لدى انطباع بأن الحياة الزوجية سوف تستهلك وقتى. كنت أرانى غارقًا فى الزيارات والحفلات. بلا حرية.

حتى الآن، ألست ترفض حضور حفلات العشاء والاستقبال؟

لا أحضر أبدًا مثل هذه الفعاليات. بل إننى لا أزور أصدقائى. ألتقى بهم إما فى كازينو قصر النيل أو فى إحدى مقهى أو اثنتين.

ألهذا السبب لم تذهب إلى السويد لاستلام جائزة نوبل؟ هربًا من كل تلك الزيارات، ودعوات العشاء، والحفلات ....؟

لا، ليس بالضبط. بقدر ما أود لو كنت سافرت حينما كنت شابًا، بقدر ما فقدت هذه الرغبة حاليًا. مجرد رحلة لمدة أسبوعين يمكن أن تهدد نمط حياتى.

لا بد أنك سئلت مرارًا عن رد فعلك على فوزك بنوبل. هل وصلتك تلميحات مسبقة إلى أنك قد تفوز؟

إطلاقًا. كانت زوجتى ترى أننى أستحقها، ولكننى كنت دائمًا أشك أن نوبل جائزة غربية، وكنت أظن أنهم لن يختاروا أبدا كاتبًا شرقيًا. ومع ذلك، كانت هناك شائعات، وكان الكاتبان العربيان المرشحان هما يوسف إدريس وأدونيس.

هل كنت تعلم أن هناك تفكيراً فيك؟

لا. كنت فى جريدة الأهرام فى ذلك الصباح. ولو كنت بقيت هناك نصف ساعة إضافية لا أكثر لكنت عرفت على الفور. ولكننى ذهبت إلى البيت وتناولت الغداء. وجاء الخبر إلى الأهرام من خلال وكالات الأنباء واتصلوا بى فى البيت. أيقظتنى زوجتى لتخبرنى، ولكننى ظننت أنها تمزح وأردت أن أكمل نومى. ثم قالت لى إن الأهرام على التليفون. تناولت السماعة لأجد شخصًا يقول لى مبروك. ذلك الشخص كان الأستاذ محمد باشا - مدير تحرير الأهرام آنذاك - وكان باشا يمازحنى أحيانًا، فلم أتعامل مع كلامه بجدية. خرجت إلى صالة البيت بالبجامة فلم أكد أجلس حتى رن جرس الباب. ودخل شخص تصورت أنه صحفى، ثم تبين أنه السفير السويدى! فاستأذنت منه لكى أبدل ملابسى ... وهذا ما حصل.

نرجع مرة أخرى إلى كتابتك، هل تعمل وفق جدول محدد؟

طالما اضطررت إلى هذا. فمنذ الثامنة إلى الثانية كنت أعمل فى الوظيفة. ومنذ الرابعة إلى السابعة أكتب. ثم أقرأ من السابعة إلى العاشرة. كان ذلك جدولى كل يوم باستثناء الجمعة. لم يكن عندى

قط الوقت لأفعل ما أشاء. ولكننى توقفت عن الكتابة منذ ثلاث سنوات.

كيف تأتيك شخصيات قصصك وأفكارها؟

دعينى أطرح الأمر على النحو التالى. حينما تقضين وقتًا مع أصحابك، فيم تتكلمون؟ عن الأشياء التى تترك لديك انطباعًا فى يوم ما أو فى أسبوع ما ... أنا أكتب القصص بهذه الطريقة بالضبط. ما يحدث فى البيت، فى المدرسة، فى العمل، فى الشارع، ذلك أساس لقصة. من التجارب ما يترك انطباعًا عميقًا يجعلنى بدلاً من أن أتكلم عنه فى النادى، أكتب عنه رواية.

خذى مثالاً، قضية المجرم الذى قتل مؤخرًا ثلاثة أشخاص. منطلقًا من تلك القصة كقاعدة، أتخذ مجموعة القرارات الخاصة بكيفية كتابتى لها. فأختار مثلاً إن كنت أكتب القصة من وجهة نظر الزوج، أم الزوجة، أم الخادم، أم المجرم. ربما أتعاطف مع المجرم. تلك نوعية الخيارات التى تجعل القصص تختلف إحداها عن الأخريات.

حينما تبدأ الكتابة، هل تدع الكلمات تتدفق أم تدون ملاحظات مسبقة؟ هل تبدأ وفى ذهنك ثيمة محددة؟

قصصى القصيرة تأتى من قلبى مباشرة. أما الأعمال الأخرى فأقوم ببحث مسبق. فقبل أن أبدأ "الثلاثية" مثلاً قمت ببحث موسع. أعددت ملفًا لكل شخصية. ولو لم أفعل ذلك لتهت ولنسيت

أشياء. أحيانًا تنبثق ثيمة من الأحداث فى قصة، وأحيانًا تكون فى ذهنى ثيمة قبل أن أبدأ. لو كنت أعرف مسبقًا أننى أريد أن أصور مقدرة الإنسان على قهر كل ما يقع له من شرور، فإننى أبتكر بطلاً قادرًا على إظهار هذه الفكرة. ولكننى أيضًا أبدأ القصص بالكتابة بحرية عن سلوك شخصية، متيحًا للثيمة أن تتخلق لاحقًا.

ما حجم المراجعة التى تقوم بها قبل أن تعتبر قصة ما مكتملة؟

ـ أراجع كثيرًا، وأحذف كثيرًا، أكتب على الصفحة كلها، بل وعلى الوجهين. غالبًا ما تكون مراجعاتى أساسية. وبعد أن أراجع، أعيد كتابة القصة وأرسلها إلى الناشر. ثم أمزق كل المسودات وأرميها.

لا تحتفظ مطلقًا بأى من ملاحظاتك؟ كثير من الكتَّاب يحتفظون بكل كلمة كتبوها! ألا ترى أن دراسة عملية الكتابة عند كاتب ما من خلال مسوداته قد تكون أمرًا شائقًا؟

قد تكون كذلك فعلاً، ولكن المسألة ببساطة أن الاحتفاظ بالمسودات والملاحظات ليس جزءًا من ثقافتى. بل إنى لم أسمع بكاتب يحتفظ بمسوداته الأولى. ثم إننى مرغم على التخلص من مسوداتى، وإلا امتلأ بيتى بورق لا نفع له! علاوة على أن خطى ردىء بصورة لا تحتمل.

القصة القصيرة والرواية ليستا جزءًا من التراث الأدبى العربى. كيف تفسر نجاحك فى هذين الشكلين الجديدين؟

الكتّاب العرب استعاروا مفهومي القصة القصيرة والرواية الحديثين من الغرب، ولكنهما الآن مندمجان في أدبنا. وكثير من المترجمين عملوا في الأربعينيات والخمسينيات، فاعتبرنا أن أسلوبهم هو ببساطة أسلوب كتابة القصة. استخدمنا الأسلوب الغربي للتعبير عن ثيماتنا وقصصنا. ولكن لا تنسى أن في تراثنا أعمالًا مثل "أيام العرب" التي تضم قصصًا كثيرة مثل "عنترة" و"قيس وليلى" و"ألف ليلة وليلة" بالطبع.

هل بين شخصياتك شخصية تتطابق مع شخصيتك؟

"كمال" في الثلاثية يمثل جيلي. أفكارنا واختياراتنا ومشكلاتنا وأزماتنا النفسية. فشخصيته من ثم شخصية سيرية. ولكنها في الوقت نفسه شخصية إنسانية عامة. أشعر أيضًا أنني قريب من عبد الجواد، الأب، المنفتح على الحياة بجميع جوانبها، المحب لأصدقائه، الذي لم يؤذ أحدًا قط عامدًا متعمدًا. كلتا الشخصيتين تمثلان نصفي شخصيتي أنا. عبد الجواد الاجتماعي للغاية، المحب للفن والموسيقى، وكمال الخجول، الجاد، المثالي، المنطوي.

لنتناول نموذجًا من كتاباتك، "اللص والكلاب". كيف بدأت؟

استوحيت القصة من لص روّع القاهرة لفترة. كان اسمه محمود سليمان. حينما خرج من السجن حاول أن يقتل زوجته ومحاميه اللذين نجحا في الهروب من القتل، لكنه هو تعرض للقتل في ثنايا ذلك.

هل خانته زوجته، كما في الرواية؟

لا ... أنا ابتكرت القصة من شخصيته. كنت فى ذلك الوقت أعانى من إحساس ضاغط ومستمر بأننى مطارد، وكنت على قناعة بأن حياتنا فى ظل النظام البوليسى فى تلك المرحلة كانت بلا معنى. وهكذا حينما كتبت القصة، كتبت معها قصتى أنا. وإذا بقصة جريمة بسيطة تصبح تأملاً فلسفيًا! فقد حمَّلت شخصية الرواية الرئيسية "سعيد مهران" كل حيرتى، وهواجسى. جعلته يمر بتجربة البحث عن إجابات لدى الشيخ، ولدى "الساقطة"، ولدى المثالى الذى خان أفكاره من أجل المال والشهرة. وهكذا ترين أن الكاتب ليس مجرد صحفى. فهو يضفر مع القصة شكوكه، وأسئلته، وقيمه. هذا هو الفن.

ماذا عن دور الدين فى القصة؟ هل الإيمان بالله طريق السعادة الحقة كما يقول الشيخ؟ هل الصوفية هى الجواب الذى يبحث عنه المجرم؟

الشيخ يرفض الحياة التى نعرفها. فى المقابل يحاول المجرم أن يحل مشكلاته المباشرة. إنهما فى عالمين مختلفين. أنا أحب الصوفية مثلما أحب الشعر الجميل، ولكنها ليست الإجابة. الصوفية مثل السراب فى الصحراء، يناديك، أن تعال، فاجلس، واسترح قليلاً. إننى أرفض أى طريق يرفض الحياة، ولكننى لا أملك إلا أن أحب الصوفية لجمالها الشديد ... إنها لحظة راحة فى خضم معركة ...

لى أصدقاء مصريون كثيرون يستشيرون شيوخ الصوفية باحثين عن حلول ...

ربنا يوفقهم. الحل الحقيقى لمشكلاتهم فى البنك الأهلى.

ماذا عن "نور"، المرأة فى الرواية؟ ونساء مثل "نفيسة" فى "بداية ونهاية" و"زهرة" فى "ميرامار"؟ إنهن، وإن كن "ساقطات" ذوات قلوب طيبة، ويجسدن فيما يبدو الأمل فى المستقبل.

هذا صحيح، وإن كنت أردت من "نفيسة" أن تبين أيضًا عواقب السلوك المشين فى أسرة مصرية نمطية.

هل ترضى بعقابها؟

أنا - كأغلب المصريين - أشعر أن العقاب على هذا المستوى كان بالغ القسوة. من ناحية أخرى، فإن الرجل المصرى الذى لا يتخذ رد فعل كالذى اتخذه شقيق نفيسة لا يستطيع أن يواصل الحياة فى المجتمع. لقد كان مرغمًا، شاء أم أبى، على قتل الفتاة المكللة بالعار. لا يملك الفرار من ذلك. وسيمر وقت طويل للغاية قبل أن يتغير هذا التقليد، وإن تكن قوته قد وهنت قليلاً فى الآونة الأخيرة، لا سيما فى المدن.

عبد الجواد فى الثلاثية يجسد شخصية الرجل المصرى النمطية فى زمنه. هل لا يزال هذا النمط شائعًا اليوم؟

نعم. لا سيما فى صعيد مصر، فى الريف ... برغم أن عبد الجواد اليوم قد يكون أقل تطرفًا. أليس فى كل رجل أصلاً ظلٌّ منه؟

كل رجل مصرى أم كل رجل؟

لا أستطيع أن أتكلم عن بلاد أخرى، لكن يقينًا هذا حال الرجل المصرى.

ومع ذلك يبدو أن ثمة تغيرات، ما رأيك؟

الأمور بدأت فى التغير. وضع المرأة فى البيت بات أقوى كثيرًا، وذلك بسبب التعليم فى المقام الأول، وإن تكن هناك عوامل أخرى؟

فى رأيك، لمن ينبغى أن تكون اليد العليا فى البيت؟ من الذى ينبغى أن يتخذ القرار؟

الزواج أشبه بشركة يتساوى فيها الشريكان. لا أحد منهما يحكم. وإن حدث خلاف، تكون الغلبة للأكثر ذكاء بين الاثنين. ولكن كل أسرة حالة مختلفة. أحيانًا تعتمد السلطة على المال، فمن له نصيب أكبر منه تكن له القوة الكبرى. لا توجد قواعد ثابتة.

فى جميع المجتمعات التقليدية المحافظة كالمجتمع المصرى، ألا تكون للنساء غالبًا سلطة على الرجال؟

يقينًا، والتاريخ الحديث يثبت هذا. فهناك رجال يعدون ذوى سلطان سياسى وعسكرى وقعوا فى أيدى نساء قويات أثرن على قراراتهم. أولئك النسوة تحكمن من خلف الستار، من خلف الحجاب.

. لماذا تأتى أغلبية بطلاتك من الطبقة الدنيا من المجتمع؟ هل تريد منهن أن يرمزن لشىء أكبر؟ مصر على سبيل المثال؟

لا. أردت من خلال الكتابة عن نساء الطبقة الدنيا أن أبين أن النساء فى الفترات التى تجرى فيها أحداث تلك الروايات كن بغير حقوق على الإطلاق. فلو لم تجد امرأة زوجًا صالحًا أو إذا لم تحصل على الطلاق من زوج سيئ، لا يكون لها أى أمل. وقد لا يكون أمامها لسوء الحظ من ملاذ سوى الوقوع فى المحظور. وحتى وقت قريب كانت النساء محرومات من كثير من الحقوق الأساسية، حتى حق اختيار الزوج، والطلاق، والتعليم. الآن مع تعليم المرأة، فإن هذا الوضع يتغير، إذ إن المرأة المتعلمة يكون لديها سلاح. ولكن من النقاد من رأى أن حميدة فى "زقاق المدق" ترمز لمصر، ولكننى لم أقصد مطلقًا شيئًا من ذلك النوع.

كيف ترى هؤلاء النقاد الذين يفسرون أعمالك فى ضوء الرموز؟

حينما سمعت للمرة الأولى أن حميدة ترمز لمصر، أخذتنى المفاجأة، بل وشىء من الصدمة. شككت أن النقاد قرروا ببساطة أن يحولوا كل شىء وكل شخص إلى رموز. ولكننى بدأت أرى تماثلات بين جوانب فى سلوك حميدة وجوانب فى الوضع السياسى. ولم أكد أنتهى من قراءة المقالة، حتى أدركت أن الناقد محق. وأننى فيما كنت أكتب عن حميدة كنت بلا وعى أكتب عن مصر. أعتقد أن تلك التوازيات الرمزية تأتى دائمًا من اللا وعى. وبرغم أننى قد لا أقصد من القصة المعنى المحدد الذى يراه فيها قارئ، قد يبقى ذلك المعنى جزءًا شرعيًا من القصة. فالكاتب يكتب بوعيه وبلا وعيه.

ما أقرب المواضيع إلى قلبك؟ الموضوع الذى تحب أن تكتب عنه أكثر من سواه؟

الحرية: التحرر من الاستعمار، التحرر من الحكم الملكى المطلق، والحرية الإنسانية الأساسية فى سياق المجتمع والأسرة. هذه الحريات تتتابع واحدة تلو الأخرى. فى الثلاثية على سبيل المثال، بعد أن تأتى الثورة بالإصلاح السياسى، تطالب أسرة عبد الجواد بمزيد من الحرية منه.

ما أصعب موقف قابلته فى حياتك؟

- إنه يقينًا قرارى بتكريس حياتى للكتابة، والقبول تبعًا لذلك بأقل مستوى معيشى لنفسى ولأسرتى. وازداد الأمر صعوبة حينما لاح أمام عينى طريق المال ... قرابة سنة ١٩٤٧ حينما سنحت لى فرصة أن أصبح كاتب سيناريو مع أفضل مخرج فى المجال. بدأت العمل مع المخرج السينمائى صلاح أبو سيف، ولكننى توقفت. رفضت الاستمرار. ولم أعد للعمل معه مرة أخرى إلا بعد الحرب حينما أصبح كل شىء باهظ الثمن. قبل ذلك، ما كنت لأفكر فى الأمر. وأسرتى رضيت بتلك التضحيات.

كثير من الكتاب البارزين لا سيما فى الغرب مشهورون بحياتهم الشخصية المتدنية - الإفراط فى الشراب، الإدمان على المخدرات، العادات الجنسية غير المعتادة، النزعات الانتحارية. أما أنت فتبدو مثاليًا!

يعنى ...

وربما ذلك أكبر عيوبك؟

طبعًا هذا عيب. ولكنك تحكمين علىَّ فى شيخوختى. فى شبابى فعلت كل شىء، شربت، وجريت وراء الجنس الناعم، وما إلى ذلك.

هل أنت متفائل إزاء مستقبل الشرق الأوسط، خصوصًا فى ضوء حرب الخليج والعنف المستمر؟

فى سنى هذه يكون التشاؤم غير لائق. حينما يكون المرء شابًا يكون بوسعه أن يعلن أنه لا أمل أمام البشرية، أما حينما يكبر المرء، فإنه يتعلم ضرورة ألا يشجع الناس على كراهية الدنيا.

وماذا عن فكرة البطل؟ لا يبدو أن للأبطال وجودًا فى قصصك، بل ولا فى قصص أى كاتب مصرى معاصر.

صحيح أن أغلب رواياتى ليس فيها أبطال، بل شخصيات وحسب. لماذا؟ لأننى أنظر إلى المجتمع بعين ناقدة فلا أجد شيئًا استثنائيًا فيمن تقع عليهم عيناى. أما الجيل السابق على فقد رأى - بسبب من ثورة ١٩١٩ - سلوكيات بطولية، فالعامل القادر على قهر عراقيل غير معتادة هو بطل من نوع ما. هناك كتَّاب آخرون - مثل "توفيق الحكيم" و"محمد حسين هيكل" و"إبراهيم عبد القادر المازنى" - يكتبون عن أنماط بطولية. أما جيلنا فهو بصفة عامة ذو مشاعر أهدأ، والبطل شىء نادر، فليس بوسع المرء أن يضع بطلاً فى رواية ما لم تكن فنتازية.

كيف تصف البطل؟

هناك أبطال كثيرون فى الأدب العربى القديم، جميعهم فرسان مقاتلون. أما البطل اليوم فهو بالنسبة إلىَّ ذلك الذى يلتزم

بمجموعة مبادئ معينة ويعمل بموجبها فى مواجهة القهر. يحارب الفساد، غير انتهازى، وعنده أساس أخلاقى متين.

هل تعتبر نفسك بطلاً؟

أنا؟

ألست مثالاً، بالنسبة إلى أبنائك وجمهورك، للشخص الذى يلتزم بمبادئه فى مواجهة الشدائد؟

نعم، يقيناً. ولكننى لا أعتبر نفسى بطلاً.

كيف إذن تصف نفسك؟

شخص يحب الأدب. شخص يؤمن بعمله ويخلص له. شخص يحب عمله أكثر مما يحب المال أو الشهرة. طبعًا لو جاء المال والشهرة، فأهلاً بهما وسهلاً. ولكنهما لم يكونا قط هدفى. لماذا؟ لأننى أحب الكتابة أكثر من أى شىء آخر. قد يكون هذا ضارًا، ولكنى أشعر أنه بدون الأدب لا معنى لحياتى: قد يكون لدى أصدقاء جيدون، رحلات، رفاهية، ولكن بغير الأدب كانت حياتى ستكون بؤسًا كاملاً. هذا شىء غريب، ولكنه ليس كذلك فعلاً، فأغلب الكتاب كذلك. ولا أعنى بذلك أننى لم أفعل فى حياتى غير الكتابة. أنا متزوج. وعندى ابنتان. وبعد أن أصابتنى تلك الحساسية فى عينى منذ عام ١٩٢٥ صرت أمتنع عن القراءة والكتابة طوال الصيف، ففرض هذا شيئًا من التوازن على حياتى، توازن من عند

الله. صرت أعيش فى كل عام ثلاثة شهور حياة رجل عادى لا علاقة له بالكتابة. فى هذه الشهور الثلاثة أقابل أصحابى وأبقى ساهرًا خارج البيت حتى الصباح.

أفلم أعش؟

• بول أوستر

بالأكاذيب أروى حقيقة العالم

حوار: مايكل وود(*)

(*) نشر فى عدد خريف ٢٠٠٣.

فى عام ١٩٨٥، بعد أن رفض سبعة عشر ناشرًا "مدينة الزجاج" - وهى الرواية الأولى فى "ثلاثية نيويورك" - صدرت الرواية عن مطبعة "صن آند مون" فى سانفرانسيسكو. وفى السنة التالية، صدرت الروايتان المكملتان للثلاثية: "الشبح" و"الغرفة الموصدة". كان بول أوستر فى الثامنة والثلاثين. وبرغم أنه كان يكتب مقالات نقدية، وينشر ترجمات، وكان كتاب قصائده النثرية "فضاءات بيضاء" منشورًا منذ عام ١٩٨٠، كانت الثلاثية هى البداية الحقيقية لمشواره الأدبى.

كتب أوستر عن سنوات ما قبل النشر فى "الكفاف: تاريخ الفشل الأول" (١٩٩٧). درس فى جامعة كولمبيا فى أواخر الستينيات، ثم عمل بضعة شهور فى حاوية نفط قبل أن ينتقل إلى باريس حيث لاقى شظف العيش من حياته كمترجم. أصدر مجلة صغيرة باسم "ليتل هاند (يد صغيرة) ودار نشر مستقلة بالاسم نفسه، بالاشتراك مع زوجته الأولى (الكاتبة) ليديا ديفيس. فى عام ١٩٧٢، صدرت له

مجموعة شعرية مترجمة بعنوان "أنطولوجيا صغيرة لقصائد سريالية". رجع إلى نيويورك سنة ١٩٧٤، وضمن عدد من المشاريع، حاول أن يبيع لعبة بيسبول ورقية اخترعها هو نفسه. فى عام ١٩٨٢، أصدر أوستر أول كتبه النثرية بعنوان "اختراع العزلة"، وهى سيرة ذاتية وتأملية تدور حول الأبوة، وقد بدأ كتابتها بعد وفاة أبيه بفترة قصيرة.

منذ الثلاثية، يصدر أوستر كتابًا كل عام تقريبًا: ففى عام ١٩٨٧ أصدر رواية "فى بلد الأشياء الضائعة" وتلتها روايات أخرى من بينها "قصر القمر" (١٩٨٩)، "موسيقى الصدفة" (١٩٩٠)، "لوياثان" (١٩٩٢)، "كتاب الأوهام" (٢٠٠٢). حصل أوستر على لقب فارس فى الفنون والآداب من الحكومة الفارسية سنة ١٩٩١ (وتمت ترقيته إلى ضابط سنة ١٩٩٧).

نطاق كتابات أوستر جدير بالملاحظة. فهو يتسع لروايات ومقالات وترجمات وقصائد ومسرحيات وأغنيات ومشاريع مشتركة مع فنانين (من بينهم صوفى كالى وسام ميسر). كما أنه كتب ثلاثة سيناريوهات: "دخان" (١٩٩٥)، "زرقة فى الوجه" (١٩٩٥)، و"لولو على الجسر" (١٩٩٨) الذى أخرجه أيضًا. وسوف تصدر روايته التاسعة "ليلة التنبؤ" فى نهاية العام الحالى (صدرت الرواية وروايات أخرى بعد إجراء الحوار ونشره).

بدأت هذه المحادثة فى الخريف الماضى بحوار مباشر فى مركز الشعر التابع لجامعة أونتربرج فى شارع ٩٢ واى بمدينة نيويورك.

واكتمل الحوار فى جلسة أقيمت فى عصر أحد أيام صيف العام الحالى فى بيت أوستر فى بروكلن، حيث يعيش هو وزوجته الكاتبة الروائية سيرى هستفيدت. ولأنه مضيف رائع فقد اعتذر أوستر للعمال الذين كانوا يقومون بتركيب تكييف مركزى فى منزله الحجرى المقام على طراز القرن التاسع عشر، ثم اصطحبنى فى جولة قصيرة: غرفة المعيشة مزينة بلوحات صديقيه سام ميسر وديفيد ريد. فى القاعة الأمامية توجد مجموعة من الصور العائلية، وفى غرفة المكتب الخاصة به فى الطابق الأرضى، رفوف مكتبته، وثمة على مكتبه نفسه، وبطبيعة الحال، الآلة الكاتبة الشهيرة.

* * *

تعال نبدأ بالحديث عن طريقتك فى العمل. كيف تكتب؟

أكتب دائمًا باليد. غالبًا بقلم جاف، وأحيانًا بقلم رصاص. لا سيما عند التصحيح. لو كنت أقدر أن أكتب مباشرة على آلة كاتبة أو كمبيوتر، لفعلت. ولكن بى خوفًا دائمًا من لوحات المفاتيح. لم أستطع قط أن أفكر تفكيرًا صافيًا بينما أصابعى تتخذ هذه الوضعية. القلم أداة أكثر بدائية، تشعرك أن الكلمات طالعة من جسمك وأنك تحفر لها فى الورقة. طالما كانت للكتابة عندى هذه السمة الحسية. هى عندى تجربة فيزيقية.

وتكتب فى كراسات. لا فى دفاتر أو أوراق منفصلة.

نعم، دائمًا كراسات. وبى ولع فيتشى تجاه الكراسات ذات السطور المربعة، تلك المربعات الصغيرة جدًا.

ولكن ماذا عن آلة أولمبيا الكاتبة الشهيرة؟ نحن نعرف أشياء عن هذه الآلة - فقد نشرت السنة الماضية كتابًا رائعًا مع الرسام سام ميسر: "قصة آلتى الكاتبة[1]".

هى عندى منذ عام ١٩٧٤ - أى أكثر من نصف عمرى الآن. اشتريتها مستعملة من زميل جامعى ولا بد أن يكون عمرها الآن نحو أربعين عامًا. هى تذكار من عصر آخر، ولكن حالتها لا تزال جيدة. لا تتعطل نهائيًا. كل ما علىّ هو أن أقوم بتغيير شريط الحبر كل حين. وأخشى ما أخشاه أن يومًا سيأتى ولا أجد أشرطة حبر أشتريها - فيتحتم على حينها أن أتدخل وأدخل القرن الحادى والعشرين.

قصةٌ بول أوسترية عظيمة. يوم أن تخرج لشراء آخر شريط حبر.

قمت ببعض الاستعدادات. لدى مخزون. أعتقد أن لدى فى غرفتى ما بين ستين وسبعين شريطًا. قد أبقى مرتبطًا بهذه الآلة الكاتبة حتى النهاية، برغم أننى وددت مرارًا، وبشدة أن أتخلص منها، فهى مرهقة ومتعبة، لكنها أيضًا تحمينى من الكسل.

وكيف هذا؟

لأن الآلة الكاتبة ترغمنى أن أبدأ من جديد كلما انتهيت. أما فى حالة الكمبيوتر، فأنت تدخل تغييراتك على الشاشة ثم تطبع نسخة

---

(١) نشرت "قصة آلتى الكاتبة، فى عدد ٧٥ من مجلة نزوى من ترجمتى.

جديدة. الآلة الكاتبة لا تعطيك نسخة نظيفة إلا إذا بدأت من جديد، من الصفر. وهى مسألة مملة بصورة لا تصدق. تكون انتهيت من كتابك، ثم يكون عليك أن تنفق أسابيع وأسابيع فى عملية ميكانيكة بحتة، هى إعادة كتابة ما سبق وكتبته فعلاً. وهذا سيئ لرقبتك، وسيئ لظهرك، وحتى لو أمكنك أن تطبع عشرين صفحة فى اليوم أو حتى ثلاثين، فإن الصفحات تتراكم ببطء قاتل. تلك هى اللحظات التى أتمنى فيها لو كنت تحولت إلى الكمبيوتر، ومع ذلك ففى كل مرة أدفع فيها نفسى خلال هذه المرحلة النهائية من تأليف الكتاب، أنتهى وقد أدركت كم هى مرحلة مهمة وضرورية. فنسخ الكتاب على الآلة الكاتبة يتيح لى أن أخبر الكتاب بطريقة جديدة، أن أغوص فى مجرى السرد وأشعر بآلية اشتغاله بصورة إجمالية. هى عملية أطلق عليها "القراءة بأصابعى" وكم هو مدهش ما تكتشفه الأصابع من غلطات تخطئها الأعين. التكرارات، البناءت المهملة، الإيقاعات المنفلتة. هذه لا تخطئها الأصابع أبدًا. كل مرة أظن أننى انتهيت من الكتاب ثم أبدأ فى نسخه على الآلة الكاتبة فأدرك أنه لا يزال أمامى بعض العمل.

تعال نرجع دقيقة إلى الكراسات. يسجل "كوين" فى "مدينة الزجاج" - الرواية الأولى فى الثلاثية - ملاحظاته فى كراسة حمراء. آنا بلوم فى رواية "فى بلد الأشياء الضائعة" تكتب رسالتها فى كراسة زرقاء. وفى مستر فرتيجو Mr. Vertigo يكتب والت سيرته الذاتية فى كراسة مدرسية. وويلى جى كرسماس Willy G.

Christmas بطل رواية تمبوكتو Timbuktu المجنون يشحن عمل حياته كله إلى بلطيمور ليضعه بين يدى أستاذه فى المدرسة الثانوية قبل أن يموت، وعمل حياته هذا هو عبارة عن أربع وسبعين كراسة تضم "قصائد، وقصصًا، ومقالات، ويوميات، وإبجرامات، وتأملات سيرية، والألف وثمانماثة بيت الاستهلالية من ملحمة فى طور الكتابة بعنوان أيام فيجابوند". الكراسات أيضًا قائمة فى أعمالك الأحدث مثل "كتاب الأوهام" و"ليلة التنبؤ". هذا ولا نذكر أصلاً مجموعة القصص الحقيقية التى صدرت بعنوان "الكراسة الحمراء". ما الذى نخرج به من كل هذا؟

أظن أننى أرى فى الكراسة بيتًا للكلمات، مكانًا سريًا للتفكير ودرس الذات. اهتمامى ليس مقصورًا على نتائج الكتابة، بل على عملية الكتابة، على عملية وضع الكلمات على الصفحة. ولا تسألنى عن السبب. فلعل له علاقة بفترة ارتباكى القديمة، بجهلى بطبيعة القص. فقد كنت وأنا صغير أسأل نفسى: من أين تأتى الكلمات؟ من الذى يقول هذا؟ صوت الراوى العليم فى الرواية التقليدية أداة غريبة. نحن الآن معتادون عليها، قابلون لها، لم نعد نسائلها. أما حينما تتوقف وتفكر فيها، تجد فى ذلك الصوت سمة مخيفة، منفصلة. فهو يبدو قادمًا من العدم وهذا بالنسبة لى مزعج. لقد كنت دائمًا أنجذب إلى الكتب التى ترتد على أنفسها، التى تردك إلى عالم الكتاب، حتى وإن كان الكتاب نفسه يأخذك إلى العالم. أن تكون المخطوطة بطلاً، لو أمكن لنا القول، وهذا ما تجده فى رواية مثل مرتفعات وذرنج. أو فى الحرف القرمزى (لـ ناثانيل هاوثورن

Nathaniel Hawthorne). ففيها تكون الأطر قصصية بالطبع، لكنها تضفى أرضية ومصداقية على القصص لا أجدهما فى الروايات الأخرى. تضع العمل فى موضع الوهم. وهو ما لا تفعله أشكال السرد الأشد تقليدية. وما إن تقبل بـ"لا واقعية" المشروع، حتى يتعزز صدق القصة، وهنا المفارقة. إن الكلمات لا تتكتب على الصخر من خلال كاتب إله. بل هى ثمار جهود إنسان من لحم ودم وهذا فى حد ذاته مقنع للغاية. يصبح القارئ شريكًا فى فض مغاليق القصة، لا مجرد مراقب منفصل.

متى أدركت لأول مرة أنك تريد أن تصبح كاتبا؟

بعد حوالى عام من إدراكى أننى لن أصبح لاعب بيسبول كبيرًا. إلى أن بلغت السادسة عشرة، كان البيسبول تقريبًا هو أهم شىء فى حياتى.

إلى أى حد كنت مجيدا؟

يصعب علىَّ التحديد. لو كنت بقيت فى اللعبة، فربما كنت وصلت إلى مسابقات الدرجات الدنيا. كانت ضرباتى قوية، مع فورات الطاقة بين الحين والحين، ولكننى لم أكن عداء سريعًا. فى القاعدة الثالثة، وكان ذلك هو مركزى فى الغالب، كانت ردود أفعالى سريعة وكان لى ذراع قوية. ولكن رمياتى كانت غالبًا تجنح.

كل من يعرف أعمالك يعرف أنك من محبى البيسبول، فلا يكاد كتاب لك يخلو من إشارة إليه.

أحببت ممارسة اللعبة، وما زلت أحب مشاهدتها والتفكير فيها، بطريقة بالغة الغموض، كان البيسبول يمثل لى انفتاحًا على العالم، فرصة لاكتشاف من أنا. أنا فى طفولتى لم أكن على أتم ما يرام. كانت لدى جميع أنواع الأمراض البدنية، وكنت أقضى وقتًا كبيرًا فى عيادات الأطباء مع أمى، كنت أمضى هنالك وقتًا أكثر من الذى أمضيه فى الهواء الطلق مع أصحابى. ولم يصح جسمى إلا حينما بلغت الرابعة أو الخامسة فصرت أقوى على المشاركة فى الرياضات. فلما تسنى لى ذلك، ألقيت نفسى إلقاء، وكأننى أعوض ما فاتنى من وقت. علمنى لعب البيسبول كيف أعيش مع الآخرين، وأن أفهم كيف أننى قد أكون قادرًا على إنجاز شيء ما إن أنا أخلصت له ذهنى. ولكن الأهم من خبراتى الشخصية البسيطة، هناك جمال اللعبة نفسها. إنها مصدر متعة لا ينضب.

من البيسبول إلى الكتابة، ذلك انتقال غير معتاد ـ وذلك جزئيًا لأن الكتابة مشروع عزلة.

كنت ألعب البيسبول فى الربيع والصيف، ولكننى كنت أقرأ الكتب طوال السنة. كان هوسًا مبكرًا لكنه لم يظهر علىَّ إلا وأنا أكبر. لا أتخيل أن يصبح أحد كاتبًا دون أن يكون فى مراهقته قارئًا نهمًا. والقارئ الحقيقى يعرف أن الكتب عالم بذاتها، وأن هذا العالم أثرى وأكثر إثارة من أى عالم ارتحلنا فيه. أعتقد أن هذا ما يحول الشباب والشابات إلى الكتابة ـ تلك السعادة التى يكتشفها

المرء من الحياة فى الكتب. لا تكون قد عشت ما يكفى ليكون لديك ما تكتب عنه، ولكن لحظة تأتى عليك فتدرك لأى شىء خلقت بالفعل.

ماذا عن التأثيرات الأولى؟ من الكتّاب الذين كنت تقرأ لهم فى المدرسة الثانوية؟

ـ أمريكيون فى الغالب ـ المشبوهون المعتادون. فيتزجيرالد، همنجواى، فوكنر، دوس باسوس، سالنجر، ولكننى فى نهاية المرحلة الثانوية بدأت أكتشف الأوربيين ـ وكانوا فى الغالب من الكتّاب الروس والفرنسيين. تولستوى، دوستويفسكى، تورجينيف، كامو، جيد ـ وأيضًا جويس و- توماس- مان. وبالذات جويس. حين كان عمرى ثمانية عشر عامًا، كان أعلى بالنسبة لى من أى شخص سواه.

أكان هو من ترك الأثر الأكبر عليك؟

لفترة، نعم. ولكننى فى هذا الوقت أو ذاك، جربت أن أكتب مثل كل روائى من الروائيين الذين كنت أقرأهم. ذلك أن كل شىء يؤثر فيك وأنت صغير تبدل رأيك كل بضعة أشهر. الأمر أقرب إلى تجريب القبعات. حين لا يكون لك أسلوبك، فتحاول بلا وعى أن تحاكى من يعجبك من الكتّاب.

على مدار السنين، أشرت إلى بعض الكتاب الذين كان لهم تأثير على عملك: ثربانتس، ديكنز، كافكا، بيكيت، مونتان.

كلهم بداخلى. عشرات الكتاب موجودون بداخلى، ولكننى لا أشعر أن عملى يبدو مثل عمل شخص سواى. أنا لا أؤلف كتبهم. بل كتبى.

يبدو أيضًا أن بك ولعًا بكتَّاب القرن التاسع عشر الأمريكيين. فأسماؤهم تظهر بتواتر مدهش فى رواياتك: (إدجار آلن) بو، و"هرمان ميلفيل، (والت) ويتمن، و(رالف والدو) إمرسن، و(هنرى ديفيد) ثورو. وهاوثورن. هاوثورن أكثرهم تردداً. فانشاو - وهو اسم إحدى شخصيات "الغرفة الموصدة" - مأخوذ من هاوثورن، و"فى بلد الأشياء الضائعة" تبدأ بمقتطف من هاوثورن، وفى "أشباح" تجعل قصة "ويكفيلد" لهاوثورن جزءًا من بنية الرواية، وفى "كتاب الأوهام" قصة أخرى لهاوثورن هى "الشامة" والتى ترد موضوع حوار مهم بين زيمر وألما. وفوق كل ذلك، نشرت فى مايو من العام الحالى مقالة طويلة عن هاوثورن - هى مقدمة "عشرون يومًا مع جوليان والأرنب الصغير بقلم بابا" - ونشرت فى نيويورك رفيو أوف بوكس. ما الذى يمكن أن تقوله عن هذا الاهتمام الدائم بهاوثورن؟

هو من بين جميع كتَّاب الماضى أكثر من أشعر بالقرب معه، هو الذى يكلمنى فيصل كلامه إلى أعمق جزء منى. فى خياله شىء يبدو كأن بينه وبين خيالى تناغمًا، وأنا دائم الرجوع إليه، دائم التعلم منه. وهو كاتب لا ترهبه الأفكار، وهو أيضًا أستاذ فى النفس البشرية، وقارئ عميق لروح الإنسان. ولقد كان قصه ثوريًا بكل معنى الكلمة، ولم يظهر له مثيل فى أمريكا من قبله. أعرف أن همنجواى قال إن كل الأدب الأمريكى جاء من "هك فن" أو بالأحرى

هكلبرى فين" وهى شخصية فى رواية لمارك توين بعنوان "مغامرات هكلبرى فن" وأختلف معه. بل لقد بدأ الأدب الأمريكى بـ "الحرف القرمزى" (لهاوثورن).

ولكن هاوثورن لا يقتصر عندى على قصصه ورواياته. بل إننى مرتبط بالمثل بكراساته التى تحوى أرقى وأبرع ما كتبه من نثر. ومن هنا كانت لهفتى على أن تصدر "عشرون يومًا" فى كتاب منفصل. صحيح أنها متاحة فى "كراسات أمريكية" منذ سنوات، ولكنها طبعة مدرسية تكلف المرء نحو تسعين دولارًا، ولم يبال إلا قليلون بقراءتها. أما يومياته التى كان يدونها أثناء رعايته لطفله ذى الخمسة سنين على مدار ثلاثة أسابيع فى عام ١٨٥١ فعمل مكتف بذاته. وقادر على الاستقلال، وساحر إلى أقصى درجة، وظريف جدًا بطريقته الجادة، ويعطينا صورة جديدة كل الجدة عن هاوثورن. فهو لم يكن ذلك المعذب الجهم الذى يتصوره أكثر الناس. أو لم يكن ذلك الشخص وحسب. كان أبًا وزوجًا محبًا، كان رجلاً يحب السيجار المحترم ولا يمانع فى كأس ويسكى أو اثنين، وكان مرحًا، سخيًا، حنونًا. وصحيح أنه مفرط فى خجله، لكنه فى الوقت نفسه إنسان يحب متع الدنيا البسيطة.

عملت فى كثير من الأجناس الفنية، وليس فى الشعر والقص وحدهما، بل والسيناريو والسيرة والنقد والترجمة. هل تستشعرها أجناسًا متباينة أم هى بطريقة أو بأخرى مترابطة؟

أقرب إلى الترابط منها إلى عدمه، ولكن مع وجود اختلافات مهمة أيضًا. وهناك كذلك - وهو أمر ينبغى أخذه فى الاعتبار فى ظنى - سؤال الزمن، ما يقال له بتطورى الداخلى. أنا لم أمارس الترجمة أو الكتابة النقدية منذ سنوات كثيرة. فتلك الاهتمامات استنفدتنى حينما كنت شابًا، تقريبًا منذ أواخر عقدى الثانى وحتى أواخر عقدى الثالث. وكلاهما كان يتعلق باكتشاف كتَّاب آخرين، بتعلم كيف أكون أنا نفسى كاتبًا. بتكوين ذائقتى الأدبية إن شئت. وقد نالتنى منذ ذلك طعنات قليلة، ولكنها لا تستحق الذكر. وآخر قصيدة كتبتها كانت سنة ١٩٧٩.

وما الذى جرى؟ لماذا توقفت؟

اصطدمت بحائط. على مدار عشر سنوات كنت أوجه جل طاقاتى إلى الشعر ثم أدركت أننى استنفدت نفسى كتابة، وأننى نضبت. كانت لحظة قاتمة فى حياتى، تصورت فيها أننى انتهيت ككاتب.

متَّ كشاعر ولكنك فى نهاية المطاف ولدت من جديد روائيًا. كيف فى رأيك كان هذا التحول؟

أظنه حدث لحظة أن فهمت أننى لم أعد أكترث، حين لم أعد أكترث بما إذا كنت سأصنع الأدب. أعرف أن ذلك يبدو غريبًا، ولكن ابتداء من تلك المرحلة، أصبحت الكتابة بالنسبة لى تجربة من نوع مختلف عندما بدأت مرة أخرى فى التحرك بعد اكتئاب لحوالى عام، جاءت الكلمات نثرًا. كان الشىء الوحيد المهم هو قول ما ينبغى

أن يقال. دونما اعتبارات لأى قناعات مسبقة، ودونما قلق على الشكل الذى ستكون عليه. كان ذلك فى أواخر السبعينيات وواصلت العمل بهذه الروح منذ ذلك الحين.

أول كتاب نثرى لك كان "اختراع العزلة" الذى كتب فى الفترة من ١٩٧٩ إلى ١٩٨١. وهو كتاب غير تخييلى nonficton. بعده كتبت ثلاث روايات عرفت بـ "ثلاثية نيويورك": "مدينة الزجاج" و"أشباح" و"الغرفة الموصدة". هل يمكن أن تحدد الفارق بين كتابة كلا النوعين (التخييل fiction والكتابة غير التخييلية)؟

الجهد واحد. الحاجة إلى أن تأتى الجمل سليمة فى كليهما. ولكن العمل الخيالى يتيح لك من الحرية والقدرة على المناورة أكثر بكثير مما تتيحه لك منهما الكتابة غير التخييلية. ولكن هذه الحرية قد تبدو من ناحية أخرى شيئًا مخيفًا. فماذا بعد؟ ومن أين لى أن أعرف أن الجملة التالية لن تزل بى عن حافة جرف؟ فى العمل السيرى (وكان "اختراع العزلة" سيرة لأبى بول أوستر)، أنت تعرف القصة مسبقًا، والتزامك الأساسى هو أن تحكى الحقيقة. ولكن هذا لا يجعل المهمة أسهل إطلاقًا. لقد استخدمت فى مستهل "اختراع العزلة" جملة من هيراقليطس. مأخوذة من ترجمة جى ديفنبورت الحرة والبارعة: "تأهب وأنت تبحث عن الحقيقة لكل ما لا تتوقعه، فالطريق إلى الحقيقة صعب، والحقيقة حينما تصل إليها ملغزة". ولكن الكتابة فى نهاية الأمر هى الكتابة. قد لا يكون

"اختراع العزلة" تخييلاً، ولكنه فى ظنى يبحث فى كثير من الأسئلة التى أتعامل معها فى الكتابة التخييلية، الأسئلة التى هى بمعنى من المعانى أساس كل أعمالى.

وماذا عن السيناريوهات؟ أنت شاركت فى ثلاثة أفلام: "دخان" و"زرقة فى الوجه" و"لولو على الجسر". ما الفارق بين كتابة السيناريوهات وكتابة الروايات؟

يختلفان فى كل شىء، إلا أن هناك تماثلاً واحدًا أساسيًا. أنك تحاول أن تحكى قصة. ولكن كل الأدوات التى تكون بين يديك مختلفة تمامًا. الروايات سرد محض: السيناريوهات تحاكى المسرح، وشأن كل الكتابة الدرامية، فإن الكلمات المهمة فحسب هى التى تقال فى الحوار. وترى أن رواياتى جميعًا بصفة عامة ليس فيها حوار كثير، ولذلك كان علىَّ لكى أعمل فى الأفلام أن أتعلم طريقة كتابة جديدة تمامًا، وأن أعلم نفسى كيف أفكر بالصور وكيف أضع الكلمات فى أفواه بشر أحياء.

كتابة السيناريو أضيق من كتابة الرواية. لا شك أن لها نقاط قوتها ونقاط ضعفها، ما تقدر على القيام به وما تعجز عن القيام به. قضية الزمن على سبيل المثال تتجلى بصورتين مختلفتين فى الكتب وفى الأفلام. فبوسعك فى الرواية أن تحطم مدى زمنيًا طويلاً للغاية فى جملة، كأن تقول: كل صباح، وطوال عشرين عامًا، كنت أمشى إلى كشك الجرائد فأشترى نسخة من ديلى باجل. مستحيل أن تفعل هذا فى فيلم. يمكنك أن ترينا رجلاً يسير فى

الشارع إلى كشك الجرائد فى يوم معين، ولكن ليس لكل يوم طوال عشرين عامًا. الأفلام تحدث فى المضارع. حتى وأنت تستخدم الفلاش باك، يتم تقديم الماضى بوصفه تجسيدًا آخر للمضارع.

فى "اختراع العزلة" عبارة طالما أعجبتنى: "النادرة (من قبيل حكايات جحا مثلاً) بوصفها قالبًا للمعرفة". هذه فى ظنى فكرة فى غاية الأهمية. فالمعرفة لا ينبغى أن تأتى طوال الوقت فى قالب الإعلان، والبيانات، والشروحات. قد تأتى على هيئة قصص. أتصور أن هذه هى الروح الهادية لك فى كتابتك لـ "الكراسة الحمراء".

أوافقك. إننى أنظر إلى هذه القصص بوصفها بيوطيقا من نوع ما. ولكن بدون نظرية، وبدون أية حمولة فلسفية. لقد وقع لى فى حياتى الكثير جداً من الأمور الغريبة، الكثير جداً من الأحداث غير المتوقعة وغير المحتملة. لم أعد حتى واثقًا مما إذا كنت على يقين فعلى مما هو الواقع. ليس بوسعى إلا الحديث عن ميكانيزمات الواقع، أن أجمع أدلة على ما يجرى فى العالم وأحاول تسجيلها بأكبر قدر ممكن لى من الإخلاص. ذلك هو النهج الذى أعمل به فى رواياتى. هو ليس منهجًا بقدر ما هو عمل قائم على إيمان: أن أقدم الأشياء مثلما تحدث، لا كما ينبغى لها أن تحدث أو كما نود أن تحدث. الروايات بالطبع خيالات، ولذلك فهى تروى أكاذيب (بأكثر معانى الكلمة صرامة)، ولكن من خلال هذه الأكاذيب يحاول كل روائى أن يقول حقيقة العالم. ولئن أنت نظرت إلى القصص

الواردة فى "الكراسة الحمراء" فى مجموعها لرأيت أنها بمثابة رسالة حول رؤيتى للعالم. الحقيقة العارية عن تجارب لا يمكن التنبؤ بها. ليس فيها أدنى قدر من الخيال. ولا يمكن أن يوجد بها مثل هذا. فأنت تقطع على نفسك عهدًا بأن تقول الحقيقة فيهون عليك أن تقطع ذراعك ولا تحنث بعهدك. والمثير أن النموذج الأدبى الذى كان فى ذهنى وأنا أكتب تلك القصص هو النكتة. فالنكتة أنقى أشكال الحكى وأكثرها اقتصارًا على الجوهر. كل كلمة فيها لا بد أن تكون موجودة لغرض.

لا بد أن تكون القصة الأكثر قوة فى هذا الكتاب هى قصة البرق. كنت فى الرابعة عشر من عمرك حينما وقعت. وذهبت أنت ومجموعة من الأولاد لنزهة طويلة فى الغابة، وفجأة وجدتم عاصفة كهربائية قوية تحاصركم. الولد الذى كان بجانبك صعقه البرق ومات. فلو أننا نريد أن نتكلم عن رؤيتك للعالم وللكتابة، فمن المؤكد أن تكون هذه لحظة أساسية.

تلك الحادثة غيرت حياتى، لا شك فى هذا. ففى لحظة كان الولد حيًّا، وفى التى بعدها مات. كنت على بعد بوصات قليلة منه. كانت أولى تجاربى مع الموت العشوائى، مع حالة التقلب المربكة التى تسم كل شىء. يحسب المرء فى لحظة أنه واقف على أرض صلبة، ثم فى اللحظة التالية لها تنفتح الأرض تحت قدميه فإذا هو عدم.

كلمنى عن المشروع الوطنى للقصة الذى نفذته مع راديو أمريكا الوطنى. ما فهمته أنهم أعجبهم صوتك وبحثوا عن طريقة ليجعلوه على هوائهم.

لا بد أن لهذا الأمر علاقة بكل ما دخنت على مدار سنين من سيجار. تلك الحشرجة الخشنة فى حلقى، تلك القوة الرئوية الذاوية. لقد سمعت النتائج على شريط. بدا صوتى مثل صوت سنفرة تحتك بلوح خشب خشن فى السقف.

كانت زوجتك (الكاتبة والروائية) سيرى هستفيدت صاحبة اقتراح أن يرسل لك المستمعون قصصهم فتختار منها ما تقرؤه على الهواء. قصص حقيقية من حياتهم.

وأظن أنها كانت فكرة بارعة. لراديو أمريكا الوطنى ملايين المستمعين فى شتى أنحاء أمريكا. وشعرت أنه لو جاءنا ما يكفى من المساهمات، فربما أمكننا أن نقيم ما يشبه متحفًا للواقع الأمريكى. كان الناس أحرارًا، يكتبون ما يشاءون. أشياء كبيرة، وأشياء بسيطة، أشياء كوميدية، أخرى مأساوية. القاعدة الوحيدة هى آن تتم الكتابة باختصار فلا تزيد على صفحتين آو ثلاث صفحات، وأن تكون حقيقية.

ولكن لماذا تجشم نفسك عناء هذه المهمة الهائلة؟ فأنت على مدار عام واحد قد تقرأ نحو أربعة آلاف قصة.

أعتقد أن لدى كثيرًا من الدوافع. فقد أردت أن أعرف ماذا لو كان غيرى من الناس قد عاشوا من التجارب مثل ما عشته أنا. لأعرف هل آنا مجرد مجنون أم أن الواقع بالفعل غريب وعصىٌ على الفهم كما بدا لى. وفى ظل هذا المخزون الهائل من الاحتمالات، أمكن أن يتخذ المشروع أبعاد تجربة فلسفية عميقة.

وما الذى أسفر عنه من نتائج؟

يسعدنى أن أنقل إليك أننى لست وحدى. هناك بيت حافل بالمجانين.

وما الدوافع الأخرى؟

لقد قضيت الشطر الأكبر من حياتى بعدما كبرت وأنا وحيد، فى غرفة مغلقة، أؤلف الكتب. طبعًا كنت أشعر بسعادة حقيقية هناك، ولكننى حينما بدأت أعمل فى السينما فى منتصف التسعينيات، اكتشفت مرة أخرى لذة العمل المشترك. ربما جذور هذا الشعور تعود إلى أننى لعبت فى فرق رياضية كثيرة وأنا صغير. أحببت أن أكون جزءًا من مجموعة صغيرة، مجموعة لها غرض، مجموعة يشارك كل من فيها من أجل تحقيق هذا الهدف. الفارق صغير جدًا بين الفوز فى مباراة لكرة السلة وإنتاج فيلم. ربما كان ذلك أفضل ما تحقق لى من العمل فى الأفلام. إحساس التضامن، النكات التى كنا نقولها لبعضنا البعض، الصداقات التى تكونت. غير أن مغامرتى السينمائية انتهت تقريبًا بحلول عام ١٩٩٩، ورجعت من جديد إلى المغارة أكتب الروايات، فتمر علىَّ الأسابيع ولا أرى أحدًا. وأعتقد أن ذلك هو الذى جعل سيرى تقترح ما اقترحته. ليس فحسب لأنها كانت فكرة جيدة، ولكن لأنها كانت تعرف أننى سوف أستمتع بالعمل فى شىء يتعلق بالآخرين. كانت محقة. استمتعت فعلاً.

ألم يستهلك ذلك وقتًا كبيرًا منك؟

ليس إلى حد التعارض مع أعمالى الأخرى. كانت القصص ترد ببطء وبوتيرة ثابتة، وطالما بقيت مواكبًا لها، أى أطالعها حين

ورودها، لم يكن الأمر يسوء. كان إعداد البث يستغرق ما بين يوم ويومين، ولكنها مرة فى الشهر.

هل كنت تشعر أنك تؤدى خدمة عامة؟

بدرجة ما، أتصور هذا. كانت فرصة للاشتراك مع عصابة تحارب الوحش.

الوحش؟

"العقدة صناعة التسلية" بحسب ما وصفها يومًا الناقد الفنى روبرت هيوز. الإعلام لا يكاد يقدم لنا شيئًا إلا المشاهير، والنميمة، والفضائح، والصورة التى نظهر أنفسنا بها على التليفزيون والسينما باتت مشوهة للغاية، ومهينة، إلى حد أن نسيت الحياة الحقيقية. ما يقدم لنا فى واقع الأمر إن هو إلا صدمات عنيفة وفنتازيات هروبية كئيبة، والدافع الرئيسى إلى إنتاج كل هذا هو المال. بات الناس يلقون معاملة البلهاء. ما عادوا بشرًا، بل مستهلكين وحسب، مغفلين يساقون بالخداع إلى أن يريدوا ما لا يريدون. يمكن أن تسمى ذلك نصرًا للرأسمالية. أو اقتصاد السوق الحر. مهما يكن الاسم، ليس فى المسمى من مجال يذكر للتمثلات الحقيقية للحياة الأمريكية الفعلية.

ورأيت أن المشروع الوطنى للقصة يمكن أن يغير كل ذلك؟

لا، طبعًا لا. ولكننى على الأقل حاولت أن أحدث ولو انبعاجة طفيفة فى النظام. بإعطاء من يوصفون بالناس العاديين فرصة

لعرض قصصهم على الجمهور، أردت أن أثبت أنه لا وجود فى واقع الأمر لذلك الشخص العادى الموهوم. فما من أحد فينا إلا وله حياة داخلية متوترة، وما من أحد فينا إلا وله أهواء ضارية، وتجارب من هذا النوع أو ذاك، لكنها جميعًا تجارب تستعصى على النسيان.

من أكثر السمات جسارة فى روايتك الأولى "مدينة الزجاج" أنك استخدمت نفسك كشخصية من شخصيات القصة. وليت الأمر اقتصر عليك أنت - بل إنك استخدمت زوجتك وابنك أيضًا. ولقد سبق وأشرنا إلى أن لك جملة من الأعمال السيرية، لكن ماذا عن الأعمال التخييلية؟ هل تعتمد على مواد سيرية فى رواياتك أيضًا؟

إلى حد ما، ولكن أقل بكثير مما تتصور. بعد "مدينة الزجاج"، أتت "أشباح". وباستثناء أن أحداث الرواية تبدأ فى الثالث من فبراير سنة ١٩٤٧ - يوم مولدى - لا توجد فى الروايات إشارات سيرية. أما فى "الغرفة الموصدة" فأحداث كثيرة مأخوذة من حياتى. فـ إيفان ويشنجرادسكى - الموسيقار الروسى الذى يصاحب فانشاو فى باريس - شخص حقيقى. قابلته وهو فى الثمانين وكنت أراه كثيرًا حينما كنت أعيش فى باريس فى أوائل السبعينيات. ومسألة إعطائه الثلاجة حدثت معى فعلاً مثلما حدثت فى الرواية مع فانشاو. ومثل هذا ينطبق على المشهد الذى يقدم فيه للقبطان طعام الإفطار على حاوية النفط متقدمًا عبر الجسر فى عاصفة سرعتها سبعين ميلاً فى الساعة ومجاهدًا لكى لا تقع من يده الصينية. كانت المرة الوحيدة فى حياتى التى شعرت فيها أننى فى فيلم لـ

باستر كيتن Buster Keaton . وهنالك من بعدُ القصة المجنونة التى يحكيها الراوى عن مكتب الولايات المتحدة للتعداد فى هارلم سنة ١٩٧٠ . وهذه بالكلمة أمر عرفته معرفة مباشرة.

تقول لنا إن الأمر حقيقى. أنك اخترعت شخصيات خيالية وأضفتها بنفسك إلى سجلات الحكومة الفيدرالية؟

وبذلك أعترف. وأتمنى أن تكون المهلة القانونية قد انصرمت الآن وإلا فسينتهى هذا الحوار بإلقائى فى السجن. ولكننى أدافع عن نفسى بأن المشرف شجع على هذا لنفس السبب الذى يقدمه فى الرواية وهو أن "عدم انفتاح باب تطرقه لا يعنى أنه لا وجود لأحد وراءه. عليك أن تستخدم خيالك يا صديقى. فنحن فى نهاية الأمر لا نريد أن نحزن الحكومة، أم نريد؟"

ماذا عن الروايات التالية للثلاثية؟ هل ثمة أية أسرار سيرية تحب أن تكشفها لنا؟

دعنى أفكر ... لا شىء يرد على ذهنى فى "موسيقى الصدفة" ... أو "فى بلد الأشياء الضائعة" ... أو "مستر فرتيجو". ربما بضعة عناصر صغيرة فى "اللوياثان"، وثمة شىء ولكنه طريف فى "تمبوكتو" . وهو قصة الكلب الذى يكتب على الآلة الكاتبة. جعلت نفسى فى الكتاب صديقًا لويلى من أيام الجامعة، كان شريكًا له فى الغرفة . اسمه أنستر أو أومستر (مستر بونز لم يتذكر الاسم بدقة) والحقيقة أننى ذهبت إلى إيطاليا وأنا فى السابعة عشر لزيارة خالتى التى كانت تعيش هناك منذ أكثر من عقد وكان من بين

صاحباتها ابنة توماس مان وهى إليزابث مان بورجيزى وكانت عالمة متخصصة فى دراسة الحيوانات. وذات يوم دعينا إلى بيتها على الغداء وتعرفت بكلبها أولى، وكان كلبًا إنجليزيًا ضخمًا دربوه على كتابة اسمه على آلة كاتبة مصممة خصيصًا مستخدمًا أنفه. رأيت ذلك بعينى ، وكان من أكثر ما رأيت غرابة وندرة.

فى "اللوياثان" يبدأ اسم البطل بمثل حرفى اسمك، فهو بيتر آهارون. وهو متزوج من امرأة اسمها هو مقلوب اسم زوجتك فهى إيريس وزوجتك سيرى.

لكن بيتر ليس متزوجًا من سيرى، بل من بطلة رواية لها هى "عصابة العين".

زواج روائى/روائى إذن.

بالضبط.

لم تذكر "قصر القمر"، برغم أنها تبدو أقرب إلى السيرة الذاتية من أى من أعمالك. فـ فوج فى مثل سنك بالضبط ويدرس مثلك فى جامعة كولمبيا.

نعم، أعرف أن الكتاب يبدو شخصيًا للغاية، ولكنك لا تكاد تصادف فيه شيئًا مستلهمًا من حياتى. لا يرد على بالى إلا تفصيلتان مهمتان. الأولى لها علاقة بأبى وأعتبرها ثأرًا بعد الموت، وسيلة لتسوية حساب قديم بالنيابة عنه. تيسلا شخصية ثانوية فى الرواية وقد خصصت فى الرواية صفحتين للجدال الذى اضطرم

بين إديسن Edison وتيسلا Tesla فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر. إيفنج، العجوز الذى يحكى الحكاية لفوج، يسىء كثيرًا إلى إديسن. حسن، عندما تخرج أبى من المدرسة الثانوية سنة ١٩٢٩، عمل لإديسن كمساعد فى مصنع فى مينلو بارك. كان أبى موهوبًا جدًا فى الإلكترونيات، وبعد أسبوعين فى العمل، اكتشف إديسن أنه يهودى فطرده. لم يكتف الرجل بأن صنع كرسى الإعدام الكهربائى، بل لقد كان معاديًا شهيرًا للسامية. ولقد كان هجومى عليه انتصارًا لأبى.

وماذا عن التفصيلة الأخرى؟

الليلة التى يسلم فيها إيفنج نقودًا لغرباء فى الشارع. هذا المشهد مأخوذ كما هو من موقف حدث لى سنة ١٩٦٩ - من لقاء لى مع هـ. ل هيومز المعروف باسم دوك هيومز الذى كان من مؤسسى ذى باريس ريفيو. كان عملاً جريئًا، لا أعتقد أننى كنت قادرًا على اختراعه بنفسى.

كتبت صفحات لا تنسى عن دوك هيومز فى "الكفاف" Hand to Mouth، وهو أيضًا واحد من كتبك السيرية. الكتاب يتناول نضالك فى شبابك من أجل البقاء ويحمل عنوانًا فرعيًا هو "تاريخ الفشل الأول". ما الذى حدا بك إلى تناول هذا الموضوع؟

كنت طوال الوقت أرغب فى كتابة شىء عن النقود. لا عن التمويل والتجارة، بل عن تجربة ألا يكون مع المرء ما يكفيه من النقود، أو عن أن يكون الواحد فقيرًا. ظللت سنين أفكر فى

المشروع، وكان فى ذهنى دائمًا عنوان هو "مقالة فى الاحتياج". لوكيانى Lockean جدًا، يفوح أكثر مما ينبغى بالقرن الثامن عشر، جاف للغاية. كنت أخطط لكتابة عمل فلسفى جاد، فلما جلست لأكتب أخيرًا، تبدل كل شىء. وإذا بالكتاب يتحول إلى قصة علاقتى الإشكالية مع النقود، وعلى الرغم من كآبة الموضوع، كانت روح الكتابة كوميدية بصفة عامة.

ومع ذلك يبقى أن الكتاب ليس عنى وحسب. فقد وجدته فرصة للكتابة عن بعض الشخصيات المثيرة التى قابلتها فى شبابى، فأعطى لهذه الشخصيات ما تستحق من اعتبار. أنا لم أهتم مطلقًا بالعمل فى مكتب، أو بأن تكون لى وظيفة ثابتة بيضاء الياقة. كنت أجدها فكرة منفرة إلى أبعد حد. كنت أميل أكثر إلى نوعيات متواضعة من العمل، وذلك أتاح لى الفرصة لقضاء الوقت مع ناس لم يكونوا مثلى. ناس لم تدخل جامعة ولم تقرأ من الكتب الكثير. نحن فى هذا البلد ننزع إلى التهوين من ذكاء الطبقة العاملة، ولكننى اكتشفت من واقع تجربتى أن أغلبهم فى مثل ذكاء أولئك الذين يديرون العالم. الأمر أنهم ليسوا مثلهم طموحًا، هذا كل ما هنالك. ولكن حديثهم أكثر طرافة بكثير. ولقد كان لزامًا علىَّ أينما ذهبت أن أتعب لأجاريهم. لقد قضيت وقتًا كبيرًا للغاية وأنفى مغروس فى كتب فكان كثير من زملائى فى العمل يتحلقون من حولى.

من أين جئت بـ هكتور مان، الكوميديان الصامت فى "كتاب الأوهام"؟

ظهر فى رأسى منذ عشر سنين أو اثنتى عشرة، وظللنا نتسكع معًا طويلاً قبل أن أبدأ فى الكتاب. كان هكتور نفسه مكتمل الصياغة منذ البداية. ليس اسمه وحده، ولا حقيقة أنه ولد فى الأرجنتين، لكن بذلته البيضاء وشاربه الأسود ووجهه الوسيم - كانت كلها موجودة.

اخترعته من العدم، ولكنا حينما نقرأ وصفك له يصعب علينا تصور أنه لم يكن فعلاً من نجوم السينما الصامتة. يبدو فعلاً أنه دخل تاريخ السينما. هل لديك أى فكرة عمن أو عما قد يكون ألهمك به؟

لست متأكدًا. من الناحية الجسدية، هكتور مان يشبه كثيرًا مارشيلو ماستروياني فى "الطلاق على الطريقة الإيطالية" وهو فيلم من مطلع الستينيات. ربما جاء الشارب والبذلة البيضاء من هذا الفيلم، وإن كنت غير واثق. وهناك أيضًا سمات مشتركة بين هكتور وماكس لندر، وهو أول فنانى كوميديا السينما الصامتة العظماء. وربما فيه أيضًا لمسة من ريموند جريفيث. ولأن أغلب أفلام جريفيث ضاعت، فقد أصبح شخصية غامضة. ولكنه كان يلعب دور الشاب الأنيق - مثل هكتور - وأيضًا كان له شارب. ولكن حركات هكتور أكثر خشونة واصطناعًا من حركات جريفيث.

وصفك للأفلام ما هو إلا تصوير بالكلمات. كيف كتبت هذه الفقرات؟

كانت مسألة الوصول إلى التوازن الصحيح. جميع المعلومات البصرية كان ينبغى أن تكون موجودة - التفاصيل المادية للحدث - فيتسنى للقارئ بذلك أن "يرى" ما كان يجرى، ولكن فى الوقت نفسه كان على النثر أن يتحرك بسعرة موازية، من أجل محاكاة حالة الفرجة على فيلم، الذى يتحرك أمام عينيك بسرعة أربعة وعشرين كادرًا فى الثانية. فلئن زادت التفاصيل عما ينبغى وقعت أنت منها. وإن قلت لا ترى أى شىء. كان علىَّ أن أكتب هذه الفقرات مرارًا قبل أن أستشعر أنى منحتها الكتابة الصحيحة.

أفلام هكتور جزء مهم من الرواية، ولكن ديفيد زيمر هو الشخصية المركزية وحينما تبدأ الرواية، تكون زوجته وطفلاته قد قتلوا للتو فى تحطم طائرة. ويتبين أننا نعرف زيمر من أعمال سابقة لك. فهو صديق ماركو فوج فى "قصر القمر". نعرف أيضًا من الرواية أنه الشخص الذى تلقى رسالة آن بلوم وهى التى شكلت عمليًا جميع محتويات رواية أخرى لك هى "فى بلد الأشياء الضائعة". فوج لا يرد له ذكر فى "كتاب الأوهام"، ولكن ثمة إشارة متحفظة إليه فى اسم ابن زيمر الثانى، وهو ماركو.

عرفت زيمر لوقت طويل. ولكنه كبر الآن، وقد جرى فى النهر ماء كثير منذ أن التقينا لآخر مرة.

"كتاب الأوهام" تحكى قصة معقدة للغاية، لكنها فى جوهرها، قراءة للحزن، فيما أتصور. كيف يتسنى لنا العيش بعد خسارة

كبيرة؟ كيف نحيى أنفسنا بعد موت شخص نحبه؟ من وجهة نظر مختلفة للغاية، كان ذلك أيضًا هو الهاجس المركزى فى تمبوكتو، أليس كذلك؟ أو اسمح لى بصياغة أخرىٰ للسؤال: هل تعتقد أنك كان يمكن أن تكتب أيًا من هذين الكتابين قبل عشر سنوات أو خمس عشرة؟

أشك. أنا الآن تجاوزت الخمسينيات من عمرى بارتياح، والأشياء تتغير بالنسبة للمرء مع تقدمه فى العمر. يبدأ الزمن فى الانسراب، والحساب البسيط يدلك أن السنين التى وراءك أكثر من التى أمامك، أكثر بكثير. يبدأ جسمك فى الانهيار، تنتابك الأوجاع والآلام، وذلك ما لم يكن عليه الحال من قبل، وقليلاً قليلاً يبدأ الذين تحبهم فى الموت. بحلول سن الخمسين، يكون أغلبنا مسكونين بالأشباح. تعيش فينا فننفق من الوقت فى حديثنا إلى الموتى أكثر مما ننفق فى حديثنا إلى الأحياء. يصعب على شاب أن يفهم هذا. ليس الأمر أن من فى العشرين لا يعرف أنه سوف يموت، إنما فقدان الآخرين هو الذى يكون أكثر وأعمق تأثيرًا فى الشخص حينما يكبر فى السن، ثم إن المرء لا يعرف ما الذى سيفعله فيه تراكم الخسارات إلى أن يخبر هذا بنفسه. الحياة قصيرة جدًا، وهشة جدًا، وضبابية جدًا. وفى النهاية كم عدد الأشخاص الذين نحبهم فعلاً على مدار عمرنا؟ قليل جدًا، قليل جدًا جدًا. وحينما يذهب أغلبهم، تتغير خريطتك الداخلية. ومثلما قال صاحبى جورج أوبن عن الشيخوخة مرة: ما أغربها من شىء يحدث لولد.

تنقل عنه هذا البيت فى "اختراع العزلة".

لأنه أفضل ما قيل فى الشيخوخة فيما سمعته.

فى اللوياثان، يكتب راويتك بيتر أهارون: "ليس لأحد أن يعرف من أين يأتى الكتاب، وأقل الناس احتمالاً هو الذى يكتبه نفسه. الكتب تولد من رحم الجهل، وإن كان مكتوبًا لها أن تعيش بعد كتابتها، فليس إلا بقدر ما هى غير مفهومة". ما مدى قرب هذا الرأى مما تعتقد به أنت؟

أنا نادرًا ما أتكلم بطريقة مباشرة من خلال شخصياتى. قد تتشابه معى فى بعض الأوقات، أو تستعير جوانب من حياتى، ولكننى أفكر فيها بوصفها كائنات مستقلة لها آراؤها وطرقها الخاصة فى التعبير عن أنفسها. ولكن فى هذه الحالة أتفق مع آهارون.

حينما تشرع فى كتابة رواية، إلى أى مدى تكون واعيًا بما تفعله؟ هل تعمل وفق مخطط؟ هل تكون مدركًا للحبكة منذ البداية؟

كل كتاب كتبته بدأ بما أطلق عليه طنينًا فى الرأس. نوع معين من الموسيقى أو الإيقاع، نغمة. وأغلب الجهد الذى أبذله فى كتابة الرواية ينصب على محاولة الإخلاص لهذا الطنين، لهذا الإيقاع. هى عملية حدسية للغاية. ليس بوسع المرء أن يبررها أو يدافع عنها عقلانيًا، ولكنك تعرف حينما تزل إلى نغمة خاطئة، وتعرف أيضًا معرفة يقينية حينما تضع يدك على النغمة الصحيحة.

- هل تتواثب كثيراً فى القصة وأنت تكتبها؟

- لا. كل كتاب يبدأ معى من الجملة الأولى ثم أتقدم إلى أن أصل إلى الأخيرة. وبالتتابع، فى كل مرة فقرة. يكون لدىّ إحساس بمنحنى القصة. وغالبًا ما تكون فى ذهنى الجملة الأخيرة مثلما الجملة الأولى قبل أن أبدأ - ولكن كل شىء يتغير وأنا أكتب. لم ينته كتاب مما نشرته على النحو الذى كنت أظنه سوف ينتهى إليه. فالشخصيات والأحداث تختفى، وتظهر شخصيات أخرى، وأحداث أخرى أثناء الكتابة. الأمر أنك تعثر على الكتاب أثناء عملية صنعك للكتاب. وهذه مغامرة هذه المهنة. أما لو كان الأمر كله خاضعًا لتخطيط مسبق، لما كانت هناك إثارة.

- ويبدو البناء فى كتبك خفيفًا طول الوقت. هذا أحد الأشياء التى تعجبك كثيرًا.

- "كتاب الأوهام" مرت بعدد من التحولات الجذرية فى طريق كتابتها وكنت أعيد التفكير فى أفكار القصة حتى الصفحات الأخيرة. تمبوكتو جاءتنى فى الأساس ككتاب أطول بكثير. لم يكن ينبغى لويلى ومستر بونز أن تكونا أكثر من شخصيتين ثانويتين، دورهما عابر فى الرواية، ولكننى لم أكد أبدأ فى كتابة الفصل الأول، حتى وقعت فى غرامهما وبدأت أمزق خطتى. وتحول المشروع إلى كتاب غنائى قصير عنهما لا يكاد ينطوى على حبكة. وفى حالة مستر فرتيجو كنت أظن أننى أكتب قصة قصيرة من ثلاثين صفحة أو أربعين، ولكنها انطلقت وطالبت بحياتها. وهكذا الكتابة بالنسبة لى. أن تزل قدماى ببطء باتجاه الوعى.

هل يمكن أن نعود قليلاً إلى قولك "فى كل مرة فقرة"؟

يبدو أن الفقرة هى وحدة التأليف الطبيعية عندى. البيت هو وحدة القصيدة، والفقرة تقوم بالدور نفسه فى النثر - بالنسبة لى على الأقل. أظل أعمل على الفقرة إلى أن أشعر أنى راض عنها بدرجة معقولة، أكتب وأعيد الكتابة إلى أن تتخذ الشكل الصحيح، التوازن الصحيح، الموسيقى الصحيحة - إلى أن تبدو شفافة، وكأنما لم يبذل فى كتابتها جهد، إلى أن لا تعود "مكتوبة". قد تستغرق الفقرة فى كتابتها يومًا كاملاً أو نصف يوم، قد تستغرق ساعة، أو أيامًا ثلاثة. وبمجرد أن تبدو مكتملة، أطبعها على الآلة الكاتبة لتبدو أحسن منظرًا. ولذلك فلكل كتاب مخطوطتان، إحداهما باليد، تجاورها أخرى بالآلة الكاتبة. ولكننى فى نهاية الأمر، بطبيعة الحال، أقوم بالمراجعة على النسخة المطبوعة.

وقليلاً قليلاً، تتراكم الصفحات.

نعم، ببطء بالغ.

هل تعرض أعمالك على أحد قبل انتهائها؟

سيرى. هى أول قارئ لى وعندى إيمان كامل بأحكامها. فى كل مرة أكتب فيها رواية، أقرأ عليها منها كل شهر أو نحو ذلك - كلما تجمعت لدى رزمة من عشرين صفحة أو ثلاثين. القراءة بصوت مرتفع تساعد على تشيئ الكتاب بالنسبة لى، وتضع يدى على المواضع التى أخطأت فيها أو التى عجزت فيها عن قول ما أريد أن

أقوله. ثم تعلّق سيرى. وهذا ما تفعله منذ اثنتين وعشرين سنة، وما تقوله يكون دائمًا فى غاية الذكاء. لا أتذكر ولو مرة واحدة لم آخذ فيها بنصيحتها.

وهل تقرأ كتبها؟

نعم. أحاول أن أفعل لها ما تفعله لى. كل كاتب بحاجة إلى قارئ يثق فيه. شخص يكون متعاطفًا مع ما تفعله ويريد لعملك أن يصل إلى أقصى درجة ممكنة من الجودة. ولكن عليك أن تكون أمينًا. هذا هو الشرط الأساسى. فلا أكاذيب، ولا طبطبات زائفة على الظهر، ولا مديح لشىء لا تؤمن فعلاً أنه جدير بالمديح.

فى عام ١٩٩٢، أهديت اللوياثان إلى دون ديليلو. وبعد أحد عشر عامًا، أهدى دون دليلو Cosmopolis إليك. من الواضح أن بينكما تاريخًا طويلاً من الصداقة واحترام كل منكما لأعمال الآخر. من أيضًا من الروائيين المعاصرين تقرأ لهم هذه الأيام؟

قليلون نوعًا ما. ولكنهم ربما أكثر مما يمكن أن أحصى. بيتر كارى، راسل بانكس، فيليب روث، إ ل دوكترور، تشارلز باكستر، ج م كوتزى، ديفيد جروسمان، أورهان باموك، سلمان رشدى، مايكل أونداتجى، سيرى هستفيدت ... هذه هى الأسماء التى تحضرنى الآن، ولو سألتنى السؤال نفسه غدًا، أنا واثق أنى سأعطيك قائمة أخرى. فخلافًا لما يود الكثيرون أن يعتقدوا به، الرواية اليوم فى حالة جيدة، وصحيحة مثلما كانت فى أى وقت مضى. فهى قالب لا ينضب، ومهما يكن رأى المتشائمين، فهى لن تموت.

ومن أين تأتيك هذه الثقة؟

لأن الرواية هى المكان الوحيد فى هذا العالم الذى يمكن لغريبين فيه أن يلتقيا فتتحقق لهما الحميمية التامة. القارئ والكاتب هما اللذان يصنعان الكتاب معًا. ما من فن آخر يفعل هذا. ما من فن آخر يقدر على قنص الجوهر الداخلى للحياة الإنسانية.

روايتك "ليلة التنبؤ" سوف تصدر فى نهاية العام الحالى. أى بعد خمسة عشر شهرًا بالتمام والكمال من "كتاب الأوهام". معروف عنك أنك غزير فى العادة، ولكن هذه المرة يبدو أنك كسرت رقمًا قياسيًا.

فى الحقيقة، أنا بدأت كتابة "ليلة التنبؤ" قبل "كتاب الأوهام". كان عندى منها أول عشرين صفحة مثلاً، ثم توقفت. أدركت أننى لم أكن أفهم جيدًا ما كنت أفعله. وكان أن أخذت منى "كتاب الأوهام" قرابة ثلاث سنوات، وطوال تلك الفترة كلها كنت أفكر فى "ليلة التنبؤ". فلما رجعت إليها، جاءتنى بسرعة ملفتة. كنت أشعر كما لو كنت أكتب وأنا فى حالة نشوة.

هل كان الإبحار بهذه السلاسة طوال الطريق، أم مررت ببعض المصاعب؟

عند النهاية فحسب، الصفحات العشرون الأخيرة أو نحو ذلك. كانت فى ذهنى نهاية مختلفة حينما بدأت الكتاب، ولما كتبتها كما خططت لها فى الأصل، لم أجد نفسى سعيدًا بها. كانت أقسى من

اللازم، وأكثر حسية مما ينبغى، فنالت من النغمة العامة للكتاب. ظللت عالقًا لبضعة أسابيع، ثم فكرت لفترة أننى ينبغى أن أترك الكتاب ناقصًا. شأن قصة سيدنى فى الكتاب. بدا كما لو كنت تعرضت للعنة مشروعى فبت أعيش مثل الذى يعيشه بطلى من معاناة. ومن رحمة ربنا، خطر لى أخيرًا شىء ما فاستطعت أن أكتب الصفحات العشرين.

قبل لحظة جاءت فى كلامك كلمة "الحميمية". هذه هى الكلمة التى ترد إلى الذهن لوصف هذا الكتاب. إنها رواية حميمية للغاية، ولعلها تكون أكثر أعمالك مقدرة على الاستحواذ على القارئ.

أنا أراها أشبه بمقطوعات موسيقى الحجرة. فالشخصيات قليلة جدًا والأحداث جميعًا تجرى فى فترة أسبوعين. رواية مركزة تمامًا، وملتفة للغاية على نفسها، كيان صغير وغريب متراكب الأجزاء.

وفيها عناصر كثيرة لم تستخدمها من قبل. الهوامش على سبيل المثال.

ليست ابتكارًا بالقطع، ولكنها فى هذه القصة كانت ضرورية فيما شعرت. فالمتن الأساسى فى النص يحصر نفسه فى الزمن الحاضر، يقصر نفسه على الأحداث التى تجرى خلال هذين الأسبوعين، ولم أكن أريد أن أقاطع السرد. أما الهوامش فللحديث عما حدث فى الماضى.

استخدمت الرسم فى اثنين من كتبك المبكرة: الخرائط فى "مدينة الزجاج" والتخطيط البيانى فى "مستر فرتيجو". أما فى "ليلة التنبؤ" فهناك صورتان فوتوغرافيتان لدليل الهاتف فى وارسو عام ١٩٣٧، ١٩٣٨. وهما آسرتان وموظفتان تماماً. كيف خطر لك أن تستخدم دليل الهاتف وما الذى جعلك تقرر إدراج الصورتين؟

ذهبت إلى وارسو للمرة الأولى سنة ١٩٩٨ وأهدانى ناشرى البولندى هذا الدليل. وفى هذا الكتاب ثمة أوستر، شخص لا شك فى أن النازيين اغتالوه بعد سنوات قليلة من صدور الدليل. وبالطريقة نفسها، يعثر سيدنى، راوية "ليلة التنبؤ" على اسم شخص يحتمل أن يكون قريبًا له. كنت بحاجة إلى الصور لأثبت أن الدليل له وجود فعلى، وأننى لم أختلقه. الرواية كلها مشبعة بإشارات تتعلق بتاريخ القرن العشرين. الحرب العالمية الثانية، والهولوكوست، والحرب العالمية الأولى، الثورة الثقافية الصينية، واغتيال كينيدى. هى رواية موضوعها فى نهاية المطاف هو الزمن، ولعلها عابرة عبور ما تشير إليه، والصور جزء جوهرى من القصة.

"ليلة التنبؤ" روايتك الحادية عشرة. هل أصبحت الكتابة بمرور السنوات أسهل عليك مما كانت ؟

لا، لا أعتقد. كل كتابٍ كتابٌ جديد. لم أكتبه من قبل وينبغى علىَّ أن أعلم نفسى كيف أكتبه وأنا أكتبه. حقيقة أننى سبق وكتبت من قبله لا تلعب أى دور فى كتابته هو. وهكذا فإننى دائمًا أشعر أننى مبتدئ وإننى أواجه دائمًا نفس الصعوبات، ونفس الوقفات، ونفس

اليأس. الكاتب يخطئ كثيرًا، ويمحو كثيرًا كل الجمل والأفكار السيئة، ويستبعد صفحات كثيرة ليست سوى حشو، فيعرف فى نهاية المطاف كم هو غبى. إنها مهمة قاهرة.

يصعب على المرء أن يتخيل أن تكون روايتك الأولى "مدينة الزجاج" قد رفضت من سبعة عشر ناشرًا أمريكيًا. اليوم، بعد عشرين عامًا، وقد باتت كتبك مترجمة إلى أكثر من ثلاثين لغة، هل يحدث لك أن تتوقف عن التفكير فى مسيرتك المهنية الغريبة، فى كل هذا العمل الشاق، والصبر، وأيضًا كل هذا النجاح؟

أحاول ألا أفعل. من الصعب علىَّ أن أنظر إلى نفسى من الخارج. ولكننى ببساطة لست معدًا عقليًا لهذه المسألة، على الأقل فيما يتعلق بعملى. على الآخرين أن يصدروا الأحكام على ما فعلته، ولن أزعم أبدًا أن لدى جوابًا عن هذا السؤال. أتمنى لو كنت أقدر، ولكننى لم أبرع بعد فى لعبة أن أكون فى مكانين فى وقت واحد.

• سوزان سونتاج

كنت أريد جميع أنواع الحياة

حوار: إدوارد هيرش(*)

(*) نشر في عدد شتاء ١٩٩٥.

تعيش سوزان سونتاج فى شقة من خمس غرف قليلة الأثاث فى أعلى طابق من عمارة فى تشيلسى بالجانب الغربى من منهاتن. الكتب - وعددها قرابة خمسة عشر ألف - والورق فى كل مكان. عمر كامل يمكن أن يقضى فى استعراض ما لديها، كتب فى الفن وفى العمارة والمسرح والرقص والفلسفة وعلم النفس وتاريخ الطب وتاريخ الدين والتصوير الفوتغرافى والأوبرا وغيرها. الآداب الأوربية الحديثة - الفرنسى والألمانى والإيطالى والأسبانى والروسى إلخ - ومئات الكتب فى الأدب اليابانى وعن اليابان، مرتبة حسب لغاتها ووفقا لترتيب كرونولوجى متسامح. وكذلك الأدب الأمريكى، وكذلك الأدب الإنجليزى الممتد منذ ملحمة بيوولف إلى جيمس فنتون على سبيل المثال. وسونتاج قصاصة أصيلة فترى الكتب ملآنة بقصاصات الورق (تقول "علامة فى كل كتاب وحشو لكل كتاب") والأرفف نفسها مزدانة بقصاصات عليها ملاحظات سريعة بعناوين إضافية للقراءة.

فى العادة تكتب سونتاج بالقلم على منضدة رخامية منخفضة فى غرفة المعيشة. ثمة دفاتر صغيرة مليئة بالملاحظات المتعلقة بروايتها "فى أمريكا" التى تكتبها حاليًا. وكتاب قديم عن شوبان موضوع فوق كتاب فى تاريخ آداب المائدة. الغرفة مضاءة إضاءة جميلة بأحد مصابيح فورتنى، أو ربما هو مستنسخ. وعلى الجدران مستنسخات لبيرانسيه (والصور المعمارية تمثل لها - ضمن أشياء أخرى - شغفًا أكيدًا).

كل شىء فى شقة سونتاج يشهد باتساع نطاق اهتماماتها، ولكن أعمالها نفسها هى التى تبين بوضوح - مثلما يبين هذا الحوار - مدى ما لديها من شغف والتزام. تحب سونتاج أن تقتفى أثر موضوع حيثما يأخذها، ومهما يشطح بها، وإلى ما هو أبعد حتى من ذلك. ويصدق فيها ما قالته عن رولان بارت: "لم تكن مسألة معرفة ... بل مسألة يقظة، تدوين لما يمكن التفكير فيه حول شىء معين، بمجرد طفوه على تيار الانتباه".

أجرى هذا الحوار مع سونتاج فى شقتها بمنهاتن على مدار ثلاثة أيام شديدة الحرارة من يوليو سنة ١٩٩٤. كانت تتردد فى تلك الفترة على سراييفو، ومن كرمها أنها خصصت بعض الوقت لهذا الحوار. كانت سونتاج متحدثة استثنائية - صريحة، عفوية، مثقفة، متحمسة - فى كل يوم، ونحن جالسان إلى مائدة المطبخ الخشبية، ولفترة تمتد ما بين سبع ساعات وثمانى. مطبخها متعدد الاستخدامات، ولكن الفاكس وماكينة تصوير المستندات كانا

صامتين، ونادراً ما كان الهاتف يرن. امتد الحوار إلى نطاق عريض من المواضيع - وسوف يتم صقل النص بعد ذلك وتنقيحه - ولكنه كان يعاود الرجوع دائماً إلى مباهج الأدب ومزاياه. سونتاج مهتمة بكل شيء ذي علاقة بالكتابة - من آليات الكتابة البسيطة وحتى طبيعة المهنة السامية. وعلى تعدد مهامها، تبقى المهمة الرئيسية بالنسبة إليها هي الكتابة.

* * *

متى بدأت الكتابة؟

لست متأكدة. لكنني أعرف أنني كنت أمارس النشر الذاتي وأنا في التاسعة، حيث بدأت بإصدار جريدة شهرية من أربع صفحات كنت أنسخها (بطريقة البلوظة hectograph البدائية) في عشرين نسخة وأبيعها للجيران بخمسة سنتات للنسخة. وكانت الجريدة - التي ظللت أصدرها لسنين عديدة - مليئة بالمحاكاة لما كنت أقرأ أيامها. كانت هناك قصص، وقصائد، ومسرحيتان ما أزال أتذكرهما، إحداهما مستوحاة من R.U.R[1] لـ تشابيك، والثانية مستوحاة من "آريا دي كابو" لـ إدنا سان فنسنتميلاي. وحكايات معارك - ميدواي، وستالينجراد وغيرها، وكان ذلك في سنوات ١٩٤٢ و١٩٤٣ و١٩٤٤، وهذه الحكايات كانت اختصاراً لمقالات في الصحافة الحقيقية.

---

(١) مسرحية من أدب الخيال العلمي للكاتب التشيكي كاريل تشابيك Karel Capek والحروف الثلاثة هي الحروف الأولى مما معناه "روبوتات روسوم الكونية".

اضطررنا إلى تأجيل هذا الحوار عدة مرات بسبب رحلاتك المتعددة إلى سراييفو التى تمثل - حسب قولك لى - واحدة من أقوى التجارب فى حياتك. أفكر فى الحرب وكيف أنها تتواتر فى أعمالك وفى حياتك.

طبعًا. سافرت مرتين إلى شمال فيتنام أثناء القصف الأمريكى، سجلت الأولى بينهما فى "رحلة إلى هانوى" وحينما بدأت حرب يوم كيبور (حسب التسمية العبرية لحرب أكتوبر) سنة ١٩٧٣ ذهبت إلى إسرائيل لتصوير فيلم "أراضى الميعاد" على الخطوط الأمامية. البوسنة فى واقع الأمر هى حربى الثالثة.

هناك إدانة للاستعارات العسكرية فى "الألم بوصفه استعارة". والذروة السردية فى "عاشق البركان" تمثل إشارة مريعة لبشاعة الحرب. وحينما طلبت منك المساهمة فى كتاب كنت أقوم بتحريره بعنوان "الرؤية المغيِّرة: كتّاب عن الفن" Transforming Vision: Writers on Art كان العمل الذى اخترت الكتابة عنه هو "ويلات الحرب" لجويا.

أفترض أن السفر إلى حرب قد يبدو غريبًا، خاصة وأنه ليس سفرًا فى الخيال، وحتى لو كنت أنتمى إلى عائلة رحالة. فأبى الذى كان تاجر فراء فى شمالى الصين مات هناك أثناء الغزو اليابانى، وكنت فى الخامسة. وأتذكر أننى سمعت عن "الحرب العالمية" فى سبتمبر ١٩٣٩ وفى المدرسة الابتدائية كان أقرب أصدقائى من لاجئى الحرب الأهلية الإسبانية. ما زلت أتذكر فزعى

فى السابع من ديسمبر سنة ١٩٤١. ومن أوائل القطع اللغوية التى تأملت فيها قولنا "for the duration" (ما دامت الحرب) كما فى عبارة "لا زبدة ما دامت الحرب". أتذكر تذوقى لما فى تلك العبارة من غرابة ومن تفاؤل.

فى "الكتابة ذاتها"، عن رولان بارت، تعربين عن دهشتك من أن يكون بارت الذى مات أبوه فى معركة من معارك الحرب العالمية الأولى (وبارت لم يزل وليدًا) والذى عاش فى شبابه الحرب العالمية الثانية - والاحتلال. لا يذكر مفردة الحرب ولو مرة واحدة فى كتاباته جميعًا. بينما الحرب تستولى على كتابتك.

يمكن أن أجيب بأن الكاتب هو الشخص الذى يولى العالم انتباهه.

كتبتِ يومًا عن "أراضى الميعاد" تقولين: "موضوعى هو الحرب، وأى كتابة عن الحرب لا تبيِّن صلابة الخراب والموت المرعبة ليست إلا كذبة خطيرة".

هذا الصوت الوصفى يجعلنى أنكمش فى جلدى. لكن، نعم.

هل تكتبين عن حصار سراييفو؟

لا. أعنى، ليس بعد، وربما لا أكتب قبل فترة طويلة. ومن شبه المؤكد أن ذلك لن يكون على شكل مقال أو تقرير. ديفيد رايف، ابنى، الذى بدأ الذهاب إلى سراييفو قبلى، أصدر مثل هذا المقال التقريرى، فى كتاب بعنوان "المذبح" وكتاب واحد فى العائلة عن

الإبادة الجماعية البوسنية كاف تماماً. وعليه فإننى لا أقضى الوقت فى البوسنة لأكتب عنها. فى الوقت الراهن يكفينى أن أكون هناك بقدر ما أستطيع، فأشهد، وأحزن، وأمثل نموذجًا لعدم التواطؤ، وأساند. وهذه واجبات الإنسان، الإنسان المؤمن بالصواب، لا الكاتب.

هل كنت تريدين دائماً أن تكونى كاتبة؟

قرأت سيرة مدام كورى التى كتبتها ابنتها "إيف كورى" وأنا فى حوالى السادسة، ومن ثم فقد كنت فى البداية أريد أن أصبح كيميائية. ثم أصبحت لفترة طويلة، طوال أغلب فترة طفولتى كلها، أريد أن أكون طبيبة. ثم طغى علىّ الأدب. ما كنت أريده بحق هو جميع أنواع الحياة، وحياة الكاتب بدت أحوى الأنواع.

هل كان لك أى مثل أعلى ككاتبة؟

طبعًا كنت أفكر أننى "جو" فى "نساء ضئيلات[1]". ولكننى لم أكن أريد أن أكتب ما تكتبه جو. ثم وجدت فى "مارتن إيدن[2]" كاتبًا يمكن أن أتماهى معه، فأردت أن أكون مارتن إيدن باستثناء المصير المحزن الذى يهبه إياه جاك لندن. كنت أرى نفسى (وأحسب أنى كنت بالفعل) مثقفة عصامية بطولية. وكنت أتطلع إلى الكفاح فى عالم الكتابة. كنت أرى مهنة الكتابة مهنة بطولية.

(١) رواية للكاتبة الأمريكية "لويزا ماى ألكوت" و"جو" أو "جوزيفين" هى شخصيتها الرئيسية التى تقول ويكيبديا إن بها شغفًا كبيراً للأدب، قراءته وكتابته.

(٢) رواية لجاك لندن عن مثقف عصامى بروليتارى شاب يكافح لكى يصبح كاتبًا.

هل من مثل أخرى؟

فى وقت لاحق، وأنا فى الثالثة عشرة، قرأت يوميات "أندريه جيد" التى كانت تصف حياة عظيمة المزايا منطوية على شره لا يشبع.

هل تتذكرين متى بدأت القراءة؟

عندما كنت فى الثالثة فيما قيل لى. وعموماً، أتذكر أنى قرأت كتبًا حقيقية - كالسير الذاتية أو كتب الرحلات - وأنا فى حوالى السادسة. بعد ذلك سقوط حر إلى "بو" وشكسبير وديكنز وآل برونتى وفكتور هوجو وشوبنهاور وباتر وغيرهم. لقد قضيت طفولتى فى دوامة من السمو الأدبى.

لا بد أنك كنت مختلفة تمامًا عن غيرك من الأطفال

تفتكر؟ كنت شاطرة أيضًا فى الادعاء. لم أكن أفكر فى نفسى كثيرًا، كنت سعيدة لكوني على وشك اكتشاف شىء أفضل. لكنى كنت أريد أن أكون فى مكان آخر. وكانت القراءة تثمر اغتراباتها الأكيدة المباركة. بسبب القراءة - والموسيقى - كانت خبرتى اليومية هى خبرة العيش فى عالم لا يبالى أهله مطلقًا بالتوترات التى وهبتها نفسى. كنت أشعر كما لو أننى من كوكب آخر، وهى خرافة مستعارة من كتب الكوميكس البريئة التى كنت أدمنها هى الأخرى فى تلك الحقبة. وبالطبع لم أكن أعرف كثيرًا كيف يرانى الآخرون. فى الواقع، لم أفكر قط أن الناس يفكرون بى من الأساس. أتذكّر -

وأنا فى الرابعة تقريبًا - مشهدًا فى حديقة، حينما سمعت مربيتى الأيرلندية تقول لعملاقة أخرى فى زى عمل أبيض منشّى إن سوزان عصبية، ففكرت، هذه كلمة مثيرة. أليس هذا صحيحًا؟

كلمينى أكثر عن تعليمك.

كله فى مدارس حكومية، فى عدد غير قليل منها، وكل واحدة أدنى من السابقة عليها. ولكنى كنت محظوظة أن بدأت الدراسة قبل عصر أطباء الأطفال النفسيين. ولأننى كنت أجيد القراءة والكتابة فقد وضعونى فى الصف الثالث مباشرة، وبعد ذلك تجاوزت فصلاً دراسيًا آخر، فأنهيت المدرسة الثانوية - وهى ثانوية شمال هوليود - وأنا فى الخامسة عشرة. بعدها مررت بتجربة تعليمية بديعة فى بيريكلى، وبعدها فيما يعرف بكلية هتشنز فى جامعة شيكاغو، ثم كنت طالبة دراسات عليا فى الفلسفة فى جامعتى هارفرد وأوكسفورد. كنت طالبة طوال أغلب عقد الخمسينيات ولم يمر علىّ معلمٌ إلا وتعلمت شيئًا منه. لكن فى شيكاغو، وهى أهم الجامعات التى درست بها، لم يكن هناك مجرد معلمين أثاروا إعجابى، بل ثلاثة كنت خاضعة بمحبة لتأثيرهم: كينيث بيرك، وريتشارد مكيون، وليو شتراوس.

كيف كان بيرك كمعلم؟

غارقًا تمام الغرق فى طريقته الخاصة بتفريغ النصوص. قضى عامًا تقريبًا يقرأ معنا "النصر" لكونراد كلمةً كلمة، وصورةً صورة. من بيرك تعلمت كيف أقرأ. ولا أزال أقرأ بالطريقة التى تعلمتها

عنه. كان مهتمًا بى بعض الشىء. فقد كنت قرأت بعض كتبه فعلاً قبل أن يدرِّس لى "العلوم الإنسانية ٣"، لاحظ أنه لم يكن مشهورًا وقتها ولم يكن قد التقى حتى ذلك الحين بطالبة جامعية عادية قرأته وهى لم تزل فى المرحلة الثانوية. أعطانى نسخة من روايته "صوب حياة أفضل"، وحكى لى قصصًا عن عيشه فى شقة مشتركة فى قرية جرينتش فى العشرينيات مع هارت كرين وجونا بارنز. ولك أن تتخيل ما فعلته بى تلك القصص. كان أول شخص أقابله ويكون قد ألف كتبًا موجودة فى مكتبتى ... كان الكتّاب فيما بعد نجوم السينما بالنسبة لى.

تخرجت فى جامعة شيكاغو وأنت فى الثامنة عشرة. هل كنت تعرفين آنذاك أنك ستصبحين كاتبة؟

نعم، ولكنى ذهبت إلى مدرسة أخرى. لم يخطر لى قط أننى يمكن أن أعيش معتمدة على نفسى ككاتبة، كنت تلميذة مناضلة وسعيدة. فكرت أنى سوف أستمتع بالتدريس، واستمتعت. وبالطبع كنت حريصة على إعداد نفسى للتدريس، ولكن ليس تدريس الأدب، بل الفلسفة وتاريخ الدين.

ولكنك لم تمارسى التدريس إلا فى العشرينيات من عمرك، ثم رفضت دعوات لا تعد ولا تحصى للرجوع إلى الجامعة والتدريس. هل ذلك لأنك بت تعتقدين أن عملك كأكاديمية وعملك ككاتبة مبدعة متنافران؟

نعم. وأفدح من التنافر. أرى أن الحياة الأكاديمية تدمر أفضل الكتّاب فى جيلى.

هل يزعجك أن توصفى بالمفكرة؟

حسن، أنا لا أحب أن أوصف بشىء. والكلمة تبدو لى أحفل بالمعنى حينما تكون صفة لا اسمًا برغم أننى أفترض أنه سوف يبقى فى هذه الكلمة شىء من الغرابة القاسية دائمًا، لا سيما حينما توصف بها امرأة. وهو ما يجعلنى أشد التزامًا بمآخذى على الكليشيهات المنتشرة ضد المثقفين. القلب فى مقابل الرأس، الإحساس فى مقابل العقل إلى آخره.

هل تعتبرين نفسك نسوية؟

هذه واحدة من اللوافت التى أرضى عنها. ولكن مرة أخرى، نسوية هذه هل هى اسم؟ أشك.

أى الكاتبات لهن أهمية عندك؟

كثيرات. ساى شوناجون. أوستن. جورج إليوت. ديكنسن. وولف. تسفيتاييفا. أخماتوفا، إليزابث بيشب، إليزابث هاردويك... والقائمة أطول بكثير من ذلك. فالنساء، من وجهة نظر ثقافية، أقلية، وبسبب وعيى الأقلياتى، فإننى أبتهج دائمًا بمنجزات النساء. وبوعيى الكتابى، أبتهج بأى كاتب يمكن أن يعجبنى، سواء فى ذلك الكتّاب والكاتبات.

أى الأمثلة فى حرفة الأدب هى التى كانت مصدر إلهام لك فى طفولتك. عندى انطباع أن فكرتك الراشدة عن حرفة الأدب أوربية أكثر مما هى أمريكية.

لست متأكدة تمامًا. ربما يكون منتجًا خاصًا بى. ولكن الحقيقى أنى عشت فى النصف الثانى من القرن العشرين قادرة على الانغماس فى ذائقتى الأوربية دون أن أغترب بنفسى، فى حين أنى قضيت شطرًا كبيرًا من حياتى الراشدة فى أوروبا. وتلك كانت طريقتى فى أن أكون أمريكية. وكما قالت جرترود شتاين: "ما نفع الجذور إذا لم يكن بوسعك اقتلاعها معك حيث تكون؟". قد يرى أحد ذلك خصلة شديدة اليهودية، لكنها أمريكية جدًا أيضًا.

روايتك الثالثة "عاشق البركان" تبدو لى كتابًا شديد الأمريكية وإن كانت القصة المروية فيه تدور فى أوروبا القرن الثامن عشر.

هى كذلك. ما كان إلا لكاتبة أمريكية أن تكتب "عاشق البركان".

وعنوان "عاشق البركان" الفرعى "رومانس" هو إشارة إلى هاوثورن، صحيح؟

ـ بالضبط. كنت أفكر فيما تقوله «نثانيل» هاوثورن فى مقدمة "البيت ذو القباب السبع": "عندما يطلق كاتب على عمله اسم رومانس، فلا يكاد يلاحظ أحد أنه يريد لنفسه نطاقًا معينًا، هو خامة بقدر ما هو طريقة، وهو نطاق ما كان ليشعر أنه مخول بنيله لو كان يكتب رواية". إن خيالى موسوم بقوة بالأدب الأمريكى فى

القرن التاسع عشر، بـ بُو فى البداية، والذى قرأته فى سن مبكرة فافتتنت بمزيجه من التأمل والفنتازيا والسوداوية. ولا يزال عقلى مسكونًا بقصص بو. ثم تأتى هاوثورن وملفيل. أحب شغف ملفيل. كلاريل، موبى ديك. و"بيير"، وهى رواية أخرى عن مقاومة رهيبة من كاتب وحيد بطولى.

كتابك الأول كان رواية هى "المحسن The Benefactor". ومنذ ذلك الحين كتبت مقالات وأدب رحلات وقصصًا ومسرحيات وروايتين أخريين. هل حدث أن بدأت كتابة شىء فى نوع معين ثم تغير إلى نوع آخر؟

- لا. أعرف دائمًا منذ البداية ما سيكونه الشىء، كل دافع إلى الكتابة يولد بفكرة عن القالب، بالنسبة لى. لكى أبدأ يجب أن يكون التركيب فى ذهنى، المعمار. لا أستطيع أن أقولها خيرًا مما قالها نابوكوف "تصور الشىء أسبق من الشىء".

ما مدى طلاقتك ككاتبة؟

كتبت "المحسن" بسرعة، بلا جهد تقريبًا، فى الإجازات الأسبوعية على مدار صيفين (كنت أقوم بالتدريس فى قسم الدين بكلية كولمبيا)، كنت أفكر أننى أروى باستمتاع قصة آثم تُصوِّر مصير أفكار دينية هرطقية معينة هى المعروفة باسم الغنوصية. المقالات الأولى أيضًا كانت يسيرة. لكن الكتابة - من واقع تجربتى - نشاط لا يزداد سهولة بالممارسة. بل العكس.

. تبدأ بجملة، بعبارة، ثم أعرف أن ثمة ما يجرى إرساله. غالبًا ما يكون سطرًا استهلاليًا. لكننى فى بعض الأحيان أسمع بدلاً منه السطر الختامى.

وكيف تكتبين فعليًا؟

أكتب بقلم فلوماستر، أو قلم رصاص فى بعض الأحيان، على دفاتر من ورق أصفر أو أبيض، وهى الولع الفيتشى لدى الكتاب الأمريكيين. أحب بطء الكتابة باليد. ثم أطبع على الآلة الكاتبة بسرعة. ثم أعيد الطباعة، ومع كل إعادة أدخل تصحيحات إما باليد أو على الآلة مباشرة، إلى أن تأتى لحظة لا أرى فيها أى مجال للتحسين. كان ذلك هو الحال حتى خمس سنوات مضت، عندما دخل الكمبيوتر حياتى. بعد المسودة الثانية أو الثالثة أدخل بالنص إلى الكمبيوتر، والآن لا أعيد طباعة المسودة كلها، بل أستمر فى التعديل باليد على مسودات ورقية مطبوعة من الكمبيوتر.

هل هناك أى شىء يساعدك على الشروع فى الكتابة؟

القراءة - التى نادرًا ما تكون متعلقة بما أكتبه، أو أرجو أن أكتبه - أقرأ كثيرًا فى تاريخ الفن، وتاريخ العمارة، وعلم الموسيقى، والكتب الأكاديمية فى كثير من المواضيع. والشعر. الشروع فى الكتابة مسألة توقف، توقف عن القراءة أو الاستماع إلى الموسيقى التى تحفزنى بقدر ما تجهدنى. تشعرنى بالذنب أننى لا أكتب.

هل تكتبين كل يوم؟

لا. أكتب فى انفجارات. أكتب حينما أضطر. حينما يتراكم الضغط فأشعر بما يكفى من الثقة فى أن ثمة ما نضج داخل رأسى وأن بوسعى أن أدوّنه. ولكن بمجرد أن يكون ثمة ما هو فى طور التدوين، لا أريد أن أفعل شيئًا غيره. فلا آخرج، وفى أغلب الحالات أنسى أن آكل، وأنام قليلاً جداً. وهذه طريقة شديدة الفوضوية فى العمل، وتجعل إنتاجى غير غزير للغاية. ولكننى مهتمة أيضًا بأشياء أخرى كثيرة.

اشتهر عن ييتس قوله إن على المرء أن يختار ما بين الحياة والعمل. فى رأيك هل هذا صحيح؟

تعرف طبعًا أنه قال إن على المرء أن يختار ما بين كمال الحياة وكمال العمل. حسن، الكتابة حياة، حياة من نوع شديد الخصوصية. طبعًا إذا كنت تقصد بالحياة الحياةَ مع آخرين، فقول ييتس صحيح. الكتابة تستوجب قدرًا هائلاً من العزلة. وما فعلته تخفيفًا لفظاظة هذا الاختيار هو أننى لا أكتب كل الوقت. أنا أحب الخروج، ويتضمن ذلك السفر، ولا أستطيع أن أكتب وأنا على سفر. أحب الكلام. أحب الإنصات. أحب النظر والفرجة. أحيانًا أكون مصابة بـ "خلل فائض الانتباه" (وهو معكوس خلل نقص الانتباه). فأسهل شىء فى الدنيا بالنسبة لى هو أن أولى الانتباه.

هل تراجعين وأنت تكتبين أم تنتظرين إلى أن تكتمل لديك مسودة ثم تقومين بمراجعتها مكتملة.

أراجع أثناء الكتابة. وهذه مهمة ممتعة كثيراً. لا ينفد صبرى نهائيًا، وأبقى مستعدة للمراجعة والمراجعة إلى أن ينجح ما أكتبه. البدايات هى الصعبة. دائمًا ابدأ بإحساس كبير بالرهبة والخوف. يقول نيتشة إن قرار الشروع فى الكتابة أشبه بقرار القفز فى بحيرة باردة. ولا أستطيع أن أعرف إن كان ما أكتبه جيدًا قبل أن أقطع ثلث الطريق مثلاً. تكون لدى بطاقاتى، وأستطيع أن أفكر فى رميتى.

هل هناك فارق بين كتابة القص وكتابة المقال؟

كتابة المقالات مجهدة دائمًا. تمر عبر مسودات كثيرة، وقد لا تكون للنتيجة النهائية علاقة كبيرة بالمسودة الأولى، فغالبًا ما يتغير رأيى أثناء كتابة المقال. القص يأتى بصورة أسهل بكثير، بمعنى أن المسودة الأولى تحتوى الجوهريات ـ النبرة، والمعجم، والإيقاع، والمشاعر ـ مما ينتهى إليه النص.

هل تندمين على أى شيء كتبته؟

لا شيء بأكمله عدا مقالتين فى المسرح كتبتهما فى أواسط الستينيات لـ بارتيسان رفيو، وضممتهما للأسف إلى أول كتاب مقالات لى وهو "ضد التأويل"، أنا لست مؤهلة لمثل هذه المهام الانطباعية الخلافية. كما أننى لا أتفق مع كل ما يرد فى المقالات الأولى. لقد تغيرت، عرفت أكثر. والسياق الثقافى الذى أوحى لى بتلك المقالات تغير تغيراً تامًا. ولكن لا جدوى من تعديلها الآن. أظن أيضًا أننى لن أمانع إعادة تنقيح روايتىّ الأوليين.

رواية "المحسن" التى كتبتِها فى أواخر العشرينيات، مروية على لسان رجل فرنسى فى الستينيات من عمره. هل كان سهلاً عليك أن تتمثلى شخصًا مختلفًا إلى هذا الحد عن شخصك؟

أسهل من الكتابة عن نفسى. ولكن الكتابة تَمَثُّل. حتى حينما أكتب عن أحداث فى حياتى الشخصية، مثلما فعلت فى "الحج" وفى "مشروع رحلة إلى الصين"، لا يكون ذلك أنا حقًا. لكننى أعترف بأن الاختلاف فى "المحسن" كان أكبر اختلاف استطعت الوصول إليه. فلم أكن عزباء، لم أكن انعزالية، لم أكن رجلاً، لم آكن مسنة، لم أكن فرنسية.

لكن الرواية تبدو شديدة التأثر بالأدب الفرنسى.

فعلاً؟ يبدو أن هناك كثيرين يرون أنها تأثرت بالرواية الجديدة. لكننى لا أوافقهم الرأى. فيها إشارات تهكمية إلى كتابين فرنسيين، ليسا معاصرين إلا بشق النفس: هما "التأملات" لديكارت و"كنديد" لفولتير. ولكنهما لا يمثلان تأثيرات. لو كان ثمة تأثير على "المحسن"، وإن يكن تأثيرًا لم أكن واعية به على الإطلاق فى وقت الكتابة، فهو تأثير "نحو حياة أفضل" لـ كينيث بيرك. لقد أعدت مؤخرًا قراءة روايته تلك، بعد عقود كثيرة (ولعلى لم أقرأها منذ أهدانى نسخة منها وأنا فى السادسة عشرة) واكتشفت فى تمهيدها التصويرى ما يشبه نموذجًا لـ "المحسن". الرواية بوصفها سلسلة ألحان وأفكار تخييلية. تدليل الشخصية الرئيسية. ولقد تجاسر بيرك حتى أطلق على الشخصية الرئيسية اسم البطل hero. على

نحو شديد البراعة والاستغراق فى الذات بحيث لا يجد قارئ أدنى رغبة لديه فى التماهى معه.

روايتك الثانية "علبة الموت[1]" مختلفة كثيرًا عن "المحسن".

"علبة الموت" تدعو إلى التماهى مع شخصيتها الرئيسية المسكينة. كنت فى مزاج رثائى، فالرواية كتبت فى ظل حرب فييتنام. هى كتاب حزن، وحُجُب وما إلى ذلك كله.

وما هو الشعور الجديد على شغلك. ألم تكن أول قصة نشرت لك هى "رجل ذو ألم"؟

هذه بدايات يا رجل. لم تجد هذا فى "أنا، إلى آخره".

كيف حدث أن كتبت تلك المقالات المسرحية لبارتيسان رفيو؟

حسن، عليك أن تفهم أن السمة السائدة فى الوسط الأدبى فى ذلك الوقت كانت ما يعرف بالمجلات الصغيرة. صعب أن تتخيل الآن وقد تغير الوضع كثيرًا. فهمى لمهنة الأدب تشكّل عبر قراءة المجلات الأدبية. كنيون رفيو، سيوانى رفيو، ذى هدسن رفيو، بارتيسان رفيو. فى أواخر الأربعينيات وأنا لا أزال فى مدرسة كاليفورنيا الجنوبية الثانوية. ولما حللت بنيويورك سنة ١٩٦٠ كانت تلك المجلات لم تزل موجودة. ولكنها كانت نهاية المرحلة. وطبعًا ما كان يمكن لى أن أعرف هذا. فكان طموحى لا يزال يتمثل فى أن أنشر فى إحدى المجلات، فيقرؤنى خمسة آلاف شخص. كان ذلك يبدو لى النعيم المقيم.

(١) حيث يضع قاتل مجموعة الأدوات التى يستخدمها فى القتل.

بعدما انتقلت إلى نيويورك بقليل، رأيت وليم فيليبس فى حفلة فلم أملك إلا أن أقوم إليه وأسأله كيف يمكن للواحدة أن تكتب فى بارتيسان رفيو. أجاب، تحضرين إلى المجلة وأعطيك كتابًا تعرضينه وأنت وحظك. فى اليوم التالى كنت عنده. وأعطانى رواية. لم تكن رواية تهمنى، ولكننى كتبت عنها شيئًا لطيفًا، ونشر المقال. وهكذا انفتح الباب. ثم حدثت فنتازيا سخيفة حاولت أن أمنعها، وهى أننى بت فى طريقى إلى أن أكون "مارى مكارثى الجديدة" مثلما أوضح لى فيليبس حينما طلب منى أن أكتب مقالاً مسرحيًا. قال، مارى كما تعرفين هى التى كانت تكتبها. قلت له إننى لا أريد أن أكتب مقالات فى المسرح. فأصر. وهكذا، وخلافًا لرغبتى (وبالقطع لم أكن أرغب فى أن أكون مارى مكارثى الجديدة، فهى كاتبة لم تعن لى شيئًا قط) كتبت مقالتين عن مسرحيات لآرثر ميلر وجيمس بولدون وإدوارد ألبى قلت إنها رديئة وحاولت أن أستظرف وكرهت نفسى وأنا أفعل ذلك. وبعد الجولة الثانية قلت لفيليبس إننى لا يمكن أن أستمر.

ولكنك استمررت وكتبت تلك المقالات الشهيرة، ونشر بعضها فى بارتيسان رفيو.

نعم، ولكن فى مواضيع كانت جميعها من اختيارى. نادرًا جدًا ما كتبت شيئًا بتكليف. أنا لا أهتم نهائيًا بالكتابة عن أعمال لا تعجبنى. وحتى الأعمال التى أعجبتنى .. كنت إلى حد كبير لا أكتب إلا عن الأعمال التى أراها مهملة أو مجهولة نسبيًا. أنا لست ناقدة،

هذه تختلف عن كاتبة المقال، وأنظر إلى مقالاتى بوصفها أعمالاً ثقافية. كتبت انطلاقًا من الإحساس بما ثمة احتياج إلى كتابته.

كنت أفترض أن مهمة الفن الأساسية هى تقوية الوعى العدوانى. وساقنى ذلك إلى الأعمال الغريبة نسبيًا. كنت أعتبر من المسلمات أن الوعى الليبرالى بالثقافة - وكنت لم أزل أكنُّ أعظم الإعجاب لـ ليونيل تريلنج - سيبقى قائمًا، وأن متن الأعمال العظيمة التقليدى لن يهتز أو يتهدد بعمل أميل إلى العدوانية أو الهزل. ولكن الذائقة فسدت فى السنوات الثلاثين الماضية التى قضيتها فى الكتابة حتى أصبح مجرد الدفاع اليوم عن فكرة الجدية عملاً عدوانيًّا هو نفسه. لم يعد أغلب الناس يفهمون فعلاً أن يتحلى شخص بالجدية أو يبدى اهتمامًا بالأمور على نحو حماسى. ربما الذين ولدوا فى ثلاثينيات القرن العشرين وحدهم - وقليل من الضالين أمثالهم - هم الذين يفهمون معنى أن تتكلم عن الفن فى مقابل مشاريع الفن، أو الفنانين فى مقابل المشاهير. كما ترى، أنا ممتلئة غضبًا وسخطًا على بربرية هذه الثقافة وخواتها القاسى. ويا له من ملل ذلك الذى يعيشه شخص دائم السخط.

عفا الزمن على النظر إلى الأدب بوصفه وسيلة تعليم الناس ماهية الحياة.

طيب، الأدب يعلمنا ما الحياة. ما كنت لأكون الشخص الذى أنا إياه، لو لم أكن أفهم ما أفهم، لولا بعض الكتب المعينة. فى بالى الآن ذلك السؤال العظيم الذى طرحه أدب القرن التاسع عشر الروسى:

كيف للمرء أن يعيش؟ الرواية الجديرة بالقراءة هى فى جوهرها تعليم. هى التى توسّع فهمك للقدرة البشرية، لماهية الطبيعة البشرية، لما يجرى فى العالم. الأدب هو خالق الوجدان.

هل كتابة المقال وكتابة القصة تأتيان من منطقتين مختلفتين فى ذاتك؟

نعم. المقال قالب محدود. القص حرية. حرية حكى القصص، وحرية التنقل أيضًا. كما أن التنقل المقالى، فى سياق القص، له معنى مختلف تمامًا. إذ إن له صوتًا طول الوقت.

يبدو أنك توقفت إلى حد كبير عن كتابة المقالات.

فعلاً. وأغلب المقالات التى استسلمت لكتابتها خلال السنوات الخمس عشرة الماضية لا تعدو تأبينات أو مدائح. المقالات التى كتبتها عن كانيتّى، وبارت، وبنجامين تتناول عناصر فى أعمالهم وحساسيتهم أشعر بالقرب منها: عقيدة الإعجاب بالقسوة وكراهيتها لدى كانيتى، نسخة بارت من الحساسية الاستطيقية، مشاريع بنجامين الميلانكولية. كنت شديدة الوعى بأن ثمة الكثير مما ينبغى قوله عنهم ولم أقله.

نعم، يمكننى أن ارى فى تلك المقالات بورتريهات ذاتية مقنّعة. لكن ألم تفعلى الشىء نفسه تقريبًا فى المقالات الأولى، وبعضها وارد فى "ضد التأويل"؟

أفترض أنه لا مفر من أن يكون الكل متحداً هذه الوحدة. ومع ذلك، ثمة شيء آخر يجرى فى مقالات الكتاب الأخير "فى ظل زحل". كنت أعانى انهياراً عصبياً عديم الأعراض بطىء الإيقاع أثناء كتابتى للمقالات. كنت ممتلئة بالإحساس والأفكار والفنتازيات التى كنت ما أزال أحاول أن أحشرها فى قالب المقال. بعبارة أخرى، وصلت إلى أقصى ما يمكن لقالب المقال أن يمنحنيه. ربما كانت مقالات بنجامين وبارت وكانيتى بورتريهات ذاتية، ولكنها كانت فى حقيقتها قصصاً كذلك. روايتى "عاشق البركان" تمثل الشكل الروائى الأتم لما كنت أحاول أن أقوله فى البورتريهات المقالية لكانيتى وبنجامين.

الكتابة القصصية، من واقع خبرتك، أهى اختراع حبكة أم تبيّن حبكة؟

الغريب، أن الحبكة هى ذلك الشىء الذى يبدو أنه يأتى دفعة واحدة، كأنه هبة. إنها شىء شديد الغموض. شىء ما قد أسمعه أو أراه أو أقرؤه فيستنفر بداخلى قصة كاملة بجميع تجسداتها، من مشاهد وشخصيات وآفاق وكوارث. فى "علبة الموت"، سمعت شخصاً ينطق اسم تدليل صديق مشترك فى الطفولة اسمه ريتشارد - مجرد الاستماع لاسم تدليله "ديدى". فى "عاشق البركان" كنت أستعرض محتويات مطبعة بجوار المتحف البريطانى وأتيت على صور لمناظر بركانية تبين أنها من مجموعة Phlegraei Campi للسير وليم هاملتن. أما الرواية الجديدة، فقرأت شيئاً من يوميات

كافكا، وهو من كتبى المفضلة، فلا بد أن أكون قرأت هذه الفقرة مرات كثيرة من قبل، وهى قد تكون سردًا لحلم. لكن حدث وأنا أقرؤها هذه المرة أن ثبت فى رأسى قصة رواية كاملة، كما لو أنها فيلم أشاهده.

القصة كلها؟

نعم، كلها، الحبكة. أما ما يمكن أن تحمله القصة أو تراكمه - فذلك أكتشفه أثناء الكتابة. فلو أن "عاشق البركان" تبدأ من سوق البضائع المستعملة وتنتهى بمونولوج إلينورا فيما بعد الموت، فهذا لا يعنى أنى كنت أعرف مسبقًا بكل إيحاءات تلك الرحلة التى تبدأ برسمٍ تهكمى رخيص لمقتن collector شهوانى إلى رؤية إلينورا الأخلاقية الواسعة للقصة الكاملة التى يتوقعها القارئ. الانتهاء بـ إلينورا، وإدانتها للشخصية الرئيسية فى الرواية، هى أقصى ما يمكنك نيله من وجهة النظر التى تبدأ بها الرواية.

فى بداية مقالتك الأسطورية "ملاحظات عن المعسكر" التى ظهرت سنة ١٩٦٤، كتبت تقولين إن موقفك هو موقف "تعاطف عميق يضبطه الإحجام". يبدو هذا موقفًا نمطيًا لديك: نعم ولا للمعسكر. نعم ولا للصورة الفوتوغرافية. نعم ولا للسردية ...

ليس الأمر أننى أحب الشىء ولا أحبه. هذا تصور بالغ البساطة. أو، إن شئت، ليس الأمر "نعم ولا معًا". إنما الأمر هو "هذا ولكن ذلك أيضًا". كنت أحب لو أننى أستقر على شعور أو رد فعل قوى. ولكن عقلى، بعدما أرى ما أرى، يظل يعمل فأرى شيئًا

آخر. الأمر أننى سرعان ما أرى حدود ما قلت أيا ما يكون، أو حدود حكمى على أى شىء. ولهنرى جيمس قول بارع هو أنه "ما من شىء يمثل قولى الأخير فى أى شىء". ثمة دائمًا ما يمكن إضافته، وما يمكن حذفه.

أعتقد أن أغلب الناس قد يتصورون أنك تُدخلين إلى القص أجندة تنظيرية ما، فإذا لم تفعلى هذا ككاتبة روايات، فكقارئة لها.

ولكننى لا أفعل. بل أحتاج أن أعتنى بما أقرؤه، وأن يلمسنى ما أقرؤه. ولا يمكننى أن أبالى بكتاب لا علاقة له بالمساهمة فى مشروع اسمه الحكمة. وأنا منحازة أشد الانحياز إلى وهم الأسلوب النثرى. أو بعبارة أخرى أقل إرباكًا، أقول إن نموذجى فى النثر هو نثر الشاعر، فكثير من الكتّاب الذين يعجبوننى كانوا شعراء فى شبابهم أو كان يمكن أن يكونوا شعراء. وذلك كله ليس فيه شىء تنظيرى. ذائقتى، فى واقع الأمر، واسعة بصورة لا سبيل إلى مقاومتها.

تذكرين عدداً من المعاصرين الذين يعجبونك. هل تقولين أيضاً إنك تأثرت بهم؟

كلما أعترف بالتأثر، لا أكون على يقين من أننى أقول الحقيقة. لكن هكذا هو الأمر. أعتقد أننى تعلمت الكثير عن علامات الترقيم والسرعة من "دونالد بارتليم"، وعن الصفات وإيقاعات الجملة من "إليزابث هاردويك". لا أعرف إن كنت تعلمت شيئًا من نابوكوف و"توماس بيرنهارد" ولكن كتبهم السامقة تساعدنى فى المحافظة

على صرامة معاييرى بقدر ما ينبغى لها. وجودار. جودار كان غذاء أساسيًا لحساسيتى، ومن ثم لكتابتى بصورة حتمية. ومن المؤكد أننى تعلمت شيئًا عن الكتابة من طريقة شنابل فى عزف بيتهوفن، وجلين جولد فى عزف باخ، وميتسوكو أوتشيدا فى عزف موتسارت.

هل تقرئين ما يكتب عن كتبك؟

لا. ولا حتى الكتابات التى يقال لى إنها محابية للغاية. المقالات جميعًا تصيبنى بالضيق. ولكن الأصدقاء يعطوننى فكرة عنها، بإبهام إلى أعلى، أو إلى أسفل.

لسنوات قليلة بعد "علبة الموت" لم تكتبى الكثير.

كنت منهمكة كثيرًا فى حركة مناهضة الحرب منذ عام ١٩٦٤، قبل حتى أن تسمى حركة. وكان ذلك يستهلك المزيد والمزيد من الوقت. واكتأبت. وانتظرت. وقرأت. وعشت فى أوروبا. ووقعت فى الحب. تطورت قدرتى على الإعجاب. عملت بعض الأفلام. مررت بأزمة ثقة تتعلق بكيفية الكتابة لأننى طالما حسبت أن تأليف كتاب ينبغى أن يكون شيئًا ضروريًا، وأن كل كتاب لى ينبغى أن يكون أفضل من السابق عليه. معايير عقابية، ولكننى وفية لها كثيرًا.

كيف انتهيت إلى كتابة "عن الفوتوغرافيا"؟

كنت أتناول الغداء مع بابرا إيبستين من "ذى نيويورك رفيو أوف بوكس" فى مطلع ١٩٧٢ ونتكلم عن معرض ديان أربوس فى متحف

الفن الحديث الذى كنت قد شاهدته للتو فقالت "لم لا تكتبين مقالة عن المعرض؟" ورأيت أننى قد أقدر. ولما بدأت فكرت أننى ينبغى أن أبدأ ببضع فقرات عن الفوتوغرافيا عمومًا ثم أنتقل إلى أربوس. وسرعان ما كان بين يدىّ ما هو أكثر بكثير من بضع فقرات، ولم أستطع أن أخلّص نفسى. تكاثرت المقالات - وغالبًا ما كان ينتابنى إحساس صبى الساحر المسكين - وباتت كتابتها تزداد صعوبة ومشقة يومًا بعد يوم. لكننى عنيدة - كنت قد وصلت إلى المقالة الثالثة قبل أن أتمكن من تدوين بضع فقرات عن أربوس والمعرض - وإحساسى أننى ألزمت نفسى جعلنى لا أستسلم. ومضت خمس سنوات حتى انتهيت من كتابة مقالات "عن الفوتوغرافيا" الست.

لكنك قلت لى إنك كتبت كتابك الثانى "الألم بوصفه استعارة" بسرعة كبيرة.

يعنى، هو أقصر - مقالة واحدة طويلة، هى المعادل غير القصصى للنوفيلا - وبسبب مرضى، وكنت مريضة بالسرطان أثناء كتابته وتشخيص حالتى كان مقبضًا للغاية، ساعدنى على التركيز. منحنى الطاقة للتفكير بأننى أؤلف كتابًا سيكون عونًا لغيرى من مرضى السرطان والمقربين منهم.

وطول الوقت كنت تكتبين القصص بالتوازى مع هذا ...

تسخين لرواية.

بدأت بسرعة فى رواية أخرى بعد انتهائك من "عاشق البركان". هل يعنى هذا أنك أكثر انجذاباً لأشكال القص الأطول؟

. نعم. هناك قليل من قصصى هى التى تعجبنى كثيراً، من "أنا، إلى آخره" هناك قصص "استجواب"، و"جولة بلا مرشد"، و"هكذا نعيشها الآن" والتى كتبتها جميعًا سنة ١٩٨٧. لكننى أكثر ميلاً إلى السرديات البوليفونية - عديدة الأصوات - التى ينبغى أن تكون طويلة، أو مائلة إلى الطول.

كم احتجت من الوقت لكتابة "عاشق البركان"؟

من الجملة الأولى فى المسودة الأولى وحتى النهاية، سنتان ونصف السنة. وهذا بالنسبة لى سريع.

أين كنت؟

بدأت عاشق البركان يا سيدى فى سبتمبر ١٩٨٩ فى برلين، حيث كنت أمضى أتسكع وأقول لنفسى إننى فى مكان تجتمع فيه العزلة مع كونه بيركلى أوروبا الوسطى. وعلى الرغم من أن برلين بدت شديدة الاختلاف بمجرد أن وصلت إليها، إلا أنها بقيت تحتفظ لى بمزاياها الأساسية، فلم أكن فى شقتى بنيويورك، ولا كنت فى المكان الذى أكتب عنه أيضًا. وهذا النوع من ازدواج المسافة يفلح كثيراً فى حالتى.

كتبت قرابة نصف "عاشق البركان" بين ١٩٨٩ ونهاية ١٩٩٠ فى برلين. والنصف الثانى كتبته فى شقتى فى نيويورك، إلا فصلين

كتبتهما فى غرفة فندق فى ميلانو (هروب لمدة أسبوعين)، وفصلاً آخر كتبته فى فندق مايفلاوى فى نيويورك، هو الفصل الذى يحتوى المونولوج الداخلى للفارس عند احتضاره، وكنت أتصور أننى لا بد أن أكتبه دفعة واحدة، فى عزلة تامة، وكنت أعرف - ولا أعرف أنى لى أن عرفت - أننى سوف أكمله فى ثلاثة أيام. فتركت شقتى ودخلت الفندق بآلتى الكاتبة وبضعة دفاتر وأقلام فلوماستر، وظللت لأعيش على السندوتشات حتى انتهيت.

هل كتبت الرواية بالترتيب؟

نعم. أكتب فصلاً فصلاً، ولا أنتقل إلى فصل إلا بعد أن يتخذ الفصل الذى أعمل عليه شكله النهائى. وكان ذلك محبطًا لأننى من أول الأمركنت أعرف كثيرًا مما أريد للشخصيات أن تقوله فى المونولوجات النهائية، ولكننى خفت إن كتبتها فى البداية أن يصعب علىّ الرجوع إلى المنتصف. كما كنت أخشى فى الوقت نفسه من احتمال أن أنسى بعض الأفكار أو تنقطع الصلة بين بعض الأفكار وبعض المشاعر حينما يحين وقت كتابة المونولوجات. الفصل الأول الذى يأتى فى نحو أربع عشرة صفحة من صفحات الآلة الكاتبة استغرق منى أربعة أشهر فى كتابته. الفصول الخمسة الأخيرة، وهى فى نحو مائة صفحة من ورق الآلة الكاتبة، كتبت فى أسبوعين.

كم من الكتاب كان فى ذهنك قبل أن تبدئى فيه؟

كان لدىّ العنوان، ولا أستطيع أن أكتب شيئًا ما لم يكن لدىّ عنوانه. كان لدى الإهداء، فكنت أعرف أنى سوف أهديه إلى ابنى

كان لدى مفتتح Cos fan tutte . وبالطبع كانت القصة بمعنى من المعانى لدىّ، ونطاق الكتاب. وما نفعنى بحق أنه كانت لدىّ فكرة قوية عن البناء، استلهمتها من مقطوعة موسيقية، هى "الأمزجة الأربعة" لـ هيندميث التى أعرفها تمام المعرفة، فهى موسيقى واحد من أجلّ باليهات بالانشين الذى شاهدته مرات لا حصر لها. يبدأ هيندميث باستهلال ثلاثى، هو عبارة عن ثلاث مقطوعات بالغة القصر، ثم تأتى أربع حركات: ميلانكولية، فدموية، فباردة، فسريعة. بهذا الترتيب. كنت أعرف أنى سوف أبدأ باستهلال ثلاثى، ثم أربعة أقسام أو أجزاء تناظر الأمزجة الأربع، وإن لم أجد داعيًا للتأكيد على الفكرة بعنونة الأقسام بالميلانكولى فالدموى إلى آخره. كنت أعرف ذلك كله، علاوة على آخر جملة فى الرواية، "عليهم اللعنة كلهم". لم أكن أعرف بالطبع من الذى سوف يقولها. بمعنى ما، عملية كتابة الرواية كلها كانت عبارة عن صنع شىء يبرر تلك الجملة.

تعرفين الكثير إذن قبل البداية.

نعم، لكن برغم كل ما أعرفه، أظل لا أفهم كل ما يمكن أن يكون العمل عليه. بدأت التفكير فى عاشق البركان بوصفها قصة الشخص عاشق البركان، وهو السير وليم هاملتن الذى أسميه الفارس والذى سوف يتركز الكتاب حوله. وكنت سأقوم بتطوير شخصية السيدة كاثرين، زوجة هاملتن المتوارية، على حساب شخصية زوجته الثانية التى يعرفها الجميع. كنت أعرف أن الرواية لا بد أن تتعرض لقصتها

وعلاقتها مع نيلسن، ولكنى كنت أعتزم أن أبقيها فى الخلفية. الاستهلال الثلاثى والقسم الأول، بما فيه من تنويعات عديدة على ثيمة الميلانكوليا (أو الاكتئاب بحسب تسميتنا)، ميلانكوليا المقتنى، التصاعد النشوان لهذه الميلانكوليا - كل شىء هنا جرى حسب ما كان مخططًا له. القسم الأول لا يحيد للحظة عن الفارس. ثم حدث حينما بدأت القسم الثانى الذى كان ينبغى أن يحتوى تنويعات على ثيمة الدم تنبثق من إيما الدموية، وهى الشخص ذو الطاقة المتفجرة والحيوية الشديدة، إلى الدم الأدبى الذى تنزفه ثورة نابولى، حدث أن اختفت إيما من الكتاب. وهذا أتاح للرواية أن تتفتح (فطالت الفصول وطالت) إلى ضجيج من الحكى والتأمل فى العدل والحرب والقسوة. وتلك كانت نهاية السردية الرئيسية المروية بضمير الغائب. ورويت بقية الرواية بضمير المتكلم. القسم الثالث قصير للغاية، وفيه يقوم الفارس بتمثيل موته بالكلام. وجاء ذلك مثلما تخيلته بالضبط، ولكننى عدت إلى عالم القسم الأول الذى يتركز حول الفارس. وكانت تنظرنى مفاجآت كثيرة عندما بدأت أكتب مونولوجات القسم الرابع السريع الغاضب، حيث النساء، النساء الغضبات، يتكلمن من مقابرهن.

لماذا من مقابرهن؟

خيال تكميلى، لإضفاء مزيد من الصدق على ما يبدينه من إصرار وأمانة وإيلام فى قول الحقيقة. كان ذلك هو المعادل عندى للمباشرة شديدة الحزن شديدة التطرف فى اللحن الأوبرالى. وكيف

كان لى أن أقاوم إنهاء كل مونولوج بوصف كل شخصية للطريقة التى لقيت بها حتفها؟

هل كانت النية حاضرة طول الوقت على أن يكنّ كلهن نساء؟

نعم، بالتأكيد. كنت أعرف طول الوقت أن الكتاب سوف ينتهى بأصوات النساء، بأصوات بعض شخصيات الرواية النسائية اللاتى سيدلين بدلوهن.

ويقدمن وجهة نظر المرأة.

طيب، أنت تفترض وجود وجهة نظر لامرأة، أو وجهة نظر أنثوية. أما أنا فلا. سؤالك يذكرنى بأنه مهما يكن عدد النساء، فإنه يجرى اعتبارهن، بل ويجرى تأسيسهن، دائمًا، على أنهن أقلية. والأقليات فحسب هى التى نتهمها بامتلاك وجهة نظر موحدة. فتجد سؤالاً من قبيل يا ربى، ما الذى تريده النساء؟ إلى آخره. ولو كنت أنهيت الرواية بأصوات أربعة رجال، ما كان أحد ليقول إننى أنهيتها بوجهة النظر الذكورية، وكانت الاختلافات بين الأصوات الأربعة لتكون واضحة وملفتة. هؤلاء النسوة مختلفات إحداهن عن الأخرى اختلاف أى رجال أربعة كان يمكن أن أختارهم من بين شخصيات الرواية. كل تعيد حكى القصة (أو جزءًا منها) التى يعرفها القارئ بالفعل من وجهة نظرها الشخصية. كل منهن لديها حقيقة تعلنها.

هل بينهن أى شىء مشترك؟

بالطبع. كلهن يعرفن، بطرق مختلفة، أن العالم يديره الرجال. وعليه، وفيما يتعلق بالأحداث العامة الكبرى التى تماست مع حيواتهن، فإنهن يدركن أنهن محرومات من المشاركة. ولكنهن لا يتكلمن فحسب عن الأحداث العامة.

هل كنت تعرفين مَن من النساء سوف يتكلمن فى النهاية؟

عرفت مبكرًا جداً أن المونولوجات الثلاثة الأولى القادمة من المقبرة سوف تكون لكاثرين، ووالدة إيما، وإيما. ولكننى كنت فى منتصف كتابة الجزء الثانى من الرواية، فى الفصل السادس منهمكة فى ثورة نابولى سنة ١٧٩٩، عندما عرفت أن المتكلمة الرابعة وصاحبة آخر المونولوجات - إلينورا دى فونيسكا بيمنتل، التى تظهر ظهورًا عابرًا فى نهاية ذلك الفصل، وهو ذروة الرواية السردية. وما كدت أعثر عليها حتى فهمت أخيرًا الهبة السافرة فى ذلك السطر الأخير الذى سمعته يتردد فى رأسى قبل أن أبدأ الكتابة كلها، علمت أن صوتها هى بالذات هو صاحب الحق الوحيد فى النطق به. أحداث حياة هذه الشخصية، العامة والخاصة على السواء، وكذلك ميتتها الوحشية، مستقاة من التاريخ، أما مبادؤها - واتقادها الأخلاقى - فابتكار من الرواية. فى حين كنت أشعر بالتعاطف مع شخصيات روايتى "المحسن" و"علبة الموت"، فما أشعر به تجاه شخصيات "عاشق البركان" هو الحب (وعلىّ أن أستعير شريرًا مسرحيًا، هو سكاربيا، ليكون ثمة شخصية فى عاشق

البركان لا أشعر تجاهها بالحب). ولكننى قادرة على احتمال صغرهم فى النهاية. قصدى نهاية الرواية. كنت أفكر تفكيرًا سينمائيًا وأنا أكتب القسم الثانى، الفصل السادس بالذات. وتذكر كم هى كثيرة الأفلام الفرنسية فى ستينيات القرن العشرين التى كانت تنتهى بلقطة بعيدة وتبدأ الكاميرا فى الابتعاد، وتتناءى الشخصيات أكثر فأكثر إلى أقصى المدى، وتصبح أصغر فأصغر بينما تبدأ التترات فى النزول. حينما ننظر من العدسة الأخلاقية الواسعة التى توفرها لنا إلينورا دى فونسكا بيمنتال إلى نيلسن والفارس وإيما نرى أنه لا بد من الحكم عليهم بمثل القسوة التى تحاكمهم بها إلينورا. وعلى الرغم من نهاياتهم السيئة على اختلافها، يبقون محظوظين للغاية، فجميعهم فائزون ما عدا إيما المسكينة، وحتى هى ينالها من الحظ جانب. ومن ثم ينبغى أن تكون الكلمة الأخيرة لشخص يمثل الضحايا.

هناك أصوات كثيرة، قصص وقصص فرعية.

حتى نهاية الثمانينيات كان أغلب نتاجى القصصى فى جانب الوعى الفردى، الذى يتم التعبير عنه بضمير المتكلم كما فى "المحسن" أو بالحد الأدنى من ضمير الغائب كما فى "علبة الموت". حتى "عاشق البركان"، لم أكن قادرة أن أصرّح لنفسى بأن أحكى قصة، قصة حقيقية، فى مقابل مغامرات وعى شخص ما. وكان مفتاح الحل يكمن فى ذلك البناء الذى استعرته من موسيقى

هيندميث. كانت لدىّ فكرة قديمة مفادها أن روايتى الثالثة ستكون بعنوان "تشريح الميلانكوليا". لكننى كنت أقاومها، لا أعنى القص إجمالاً، بل تلك الرواية بعينها، والتى لم تكن قصتها قد أتتنى بعد. ولكن واضح لى الآن أننى لم أكن أرغب فعلاً فى كتابتها. أعنى الرواية التى تكتب تحت حماية عنوان كذلك، هو طريقة أخرى لقول "فى ظل زحل". لقد استعرض أغلب عملى أحد الأمزجة القديمة، أعنى الميلانكوليا. ولم أرد أن أكتب عن الميلانكوليا فحسب. وبفضل البناء الموسيقى، ونظامه الاعتباطى، تحررت. وبات بوسعى أن أكتب الأمزجة الأربعة.

فى "عاشق البركان" انفتح الباب وبات بوسعى الدخول. وهذا هو الجهاد العظيم من أجل مزيد من التعبير ومزيد من الوصول، أليس كذلك؟ وأستعير من فيليب لاركن فأقول إنك لا تكتب الروايات التى تريد بالفعل أن تكتبها. ولكنى أعتقد أننى أقترب.

يبدو أن بعضًا من دوافعك المقالية يمثل جزءًا من قالب الرواية.

أفترض أنك لو جمعت كل الفقرات المتعلقة بالاقتناء فى عاشق البركان لصار بين يديك مقال حكمى متقطع قائم بذاته إلى حد كبير. ومع ذلك، فالتأمل المقالى فى عاشق البركان يبدو محدودًا ومكبوحًا بالمقارنة مع ميراث الرواية الأوربية. وتذكر بلزاك وتولستوى وبروست الذين يمضون فى صفحات تلو صفحات يمكن اقتطاعها بالفعل لتكون مقالات مستقلة. أو "الجبل السحرى" التى

قد تكون أعظم رواية تفكير على الإطلاق. لكن التأمل والتفكير والخطاب المباشر الموجه للقارئ أمور طبيعية تمامًا فى القالب الروائى. الرواية قارب كبير. ولا أقول إننى تمكنت من إنقاذ كاتبة المقال الغارقة بداخلى. ولكن كاتبة المقال تلك كانت مجرد جزء من الروائية التى صرّحت لنفسى أخيرًا أن أكونها.

هل احتجت للقيام بالكثير من العمل البحثى قبل الكتابة؟

قصدك القراءة؟ نعم، قرأت. فالأكاديمية التى بداخلى استطابت للغاية فكرة كتابة تدور أحداثها فى الماضى.

لماذا فى الماضى؟

هربًا من المعوقات المرتبطة بإحساسى المعاصر، بإحساسى بمدى الانحطاط والمهانة التى باتت عليها طريقتنا فى العيش والإحساس والتفكير الآن. الماضى أكبر من الحاضر. وطبعًا الحاضر موجود أيضًا طول الوقت. الصوت السارد لعاشق البركان ينتمى كثيرًا إلى أواخر القرن العشرين، تسوقه هموم أواخر القرن العشرين. لم يخطر لى قط أن أكتب رواية تاريخية تشعرك أنك موجود فيها، حتى عندما كان من دواعى الشرف أن أجعل مادة الرواية التاريخية دقيقة بقدر استطاعتى. بدا الأمر بهذه الطريقة واسعًا للغاية. ولكننى لما قررت أن أمنح نفسى رحلة أخرى إلى الماضى. فى رواية "فى أمريكا" التى أكتبها حاليًا. قررت ذلك وأنا لا أعرف إن كنت سأنجح فى ما سبق وحققته.

من أواسط سبعينيات القرن التاسع عشر إلى نهايته. وهى مثل "عاشق البركان" مأخوذة عن قصة حقيقية، عن ممثلة بولندية شهيرة وحاشيتها إذ يذهبون إلى جنوب كاليفورنيا لإقامة مجتمع طوباوى. مواقف الشخصيات الرئيسية غريبة ورائعة فيما أراها، يمكن أن نصفها بالفكتورية إن شئت. ولكن أمريكا التى يصلون إليها تخلو من الغرائبية، برغم أننى تصورت ابتداء أن كتابة رواية تجرى أحداثها فى القرن التاسع عشر ستكون فى بعدها مثل رواية تجرى أحداثها فى نابولى أو لندن فى أواخر القرن الثامن عشر. لا يبدو الأمر كذلك. ففى مجتمعنا ثمة تواصل مذهل فى المواقف الثقافية. لم أتوقف قط عن الاندهاش من أن أمريكا التى شاهدها الرحالة توكفيل Tocqueville فى أربعينيات القرن التاسع عشر هى من أوجه كثيرة حاضرة فى أمريكا نهاية القرن العشرين، برغم أن التركيبة الديموغرافية والإثنوجرافية تغيرت تمامًا فى هذا البلد. كما لو أنك غيرت نصل سكين ومقبضها ولكنها بقيت مع ذلك نفس السكين.

مسرحيتك "أليس فى الفراش" هى الأخرى عن حساسية أواخر القرن التاسع عشر.

نعم. أليس جيمس إضافة إلى أشهر أليس فى القرن التاسع عشر، أعنى شخصية أليس لـ لويس كارول. كنت أخرج عرضًا لمسرحية "كما تشتهينى" لـ برانديلو فى إيطاليا، وقالت لى بطلة

العرض أدريانا آستى ذات يوم هازلة . وهل أجرؤ أن أكررها؟ . "من فضلك اكتبى لى مسرحية" . وتذكر، لا بد أن أكون فى المسرح طول الوقت. ثم استولت على تفكيرى أليس جيمس، الكاتبة المحبطة محترفة الفشل، وألفت المسرحية فى التو وكلمت عنها أدريانا. ولكننى لم أكتبها لمدة عشر سنين.

هل ستكتبين المزيد من المسرحيات؟ وطالما كان لك انخراط حقيقى فى المسرح.

نعم. أسمع أصواتًا. ولذلك أحب أن أكتب المسرحيات. وقضيت أغلب حياتى فى عالم فنانى المسرح. كان التمثيل فى شبابى هو الطريقة الوحيدة التى أعرفها لأغمس نفسى فيما يجرى على الخشبة، ابتداء من سن العاشرة كانوا يعطوننى أدوار الطفلة فى مسرحيات برودواى (كان ذلك فى تاكسون)، وكنت نشطة فى المسرح الجامعى . سوفوكليس وشكسبير . فى جامعة شيكاغو، وفى أوائل العشرينيات من عمرى. ثم توقفت. أفضّل إخراج المسرحيات (لكن من تأليف غيرى) وإخراج الأفلام (وأرجو أن أخرج أفضل من الأفلام الأربعة التى كتبتها وأخرجتها فى السويد وإسرائيل وإيطاليا فى السبعينيات وأوائل الثمانينيات، وإخراج الأوبرات وهذا ما لم أفعله إلى الآن. وأجدنى منجذبة كثيرًا إلى الأوبرا، ذلك القالب الفنى الأقدر على توليد النشوة (ولو فى نفسى أنا كعاشقة للأوبرا). الأوبرا كانت ملهمة لعاشق البركان، سواء القصص الأوبرالية أو المشاعر الأوبرالية.

هل الأدب يولد النشوة؟

مؤكد، ولكن يمكن الاعتماد عليه فى ذلك أقل مما يمكن الاعتماد على الموسيقى والرقص، الأدب أقرب إلى العقل. وعلى المرء أن يكون حاسمًا مع الكتب. فلا أريد أن أقرأ إلا ما سأرغب فى إعادة قراءته، وهذا هو تعريف الكتاب الجدير بالقراءة مرة واحدة.

هل يحدث أن تعاودى قراءة أعمالك؟

لا، فيما عدا مراجعة الترجمات. لا، بكل تأكيد. لا أبالى. لست مرتبطة بأعمال أنجزتها. وربما لا أريد أيضًا أن أرى كم هى متشابهة. وربما أعزف دائمًا عن إعادة قراءة أى شىء مر على كتابته أكثر من عشر سنوات لأنه كفيل بتدمير وهمى بوجود بدايات جديدة لا نهاية لها. وهذا هو الجزء الأكثر أمريكية فى شخصيتى: أننى أشعر أن هناك دائمًا بدايات جديدة.

ولكن منجزك متنوع للغاية.

والمفروض أن يكون كذلك، برغم وحدة المزاج بطبيعة الحال، وحدة الهاجس. أزمات معينة، مشاعر معينة، تتواتر. الاتقاد والميلانكولية. وهاجس مسيطر له علاقة بالقسوة الإنسانية، سواء القسوة فى العلاقات الشخصية أو قسوة الحرب.

هل تعتقدين أن أفضل أعمالك لم يكتب بعد؟

أرجو هذا. أو ... نعم.

هل تفكرين كثيراً فى جمهور كتبك؟

- لا أجرؤ. لا أريد. لكن عمومًا أنا لا أكتب لأن هناك جمهورًا. أكتب لأن هناك أدبًا.

● أمبرتو إكو

أحب العصور الوسطى مثلما يحب البعض جوز الهند

حوار: ليلى عزام زنجانة(*)

(*) نشر هذا الحوار فى صيف ٢٠٠٨.

عندما اتصلت بأمبرتو إكو لأول مرة، كان يجلس إلى مكتبه فى قصره المقام فى القرن السابع عشر بتلال أوربينو قرب ساحل إيطاليا الأدرياتيكى. أخذ يتغنى بفضائل مسبح قصره، ولكنه تشكك فى أننى قد أجد صعوبة فى اجتياز الممرات الجبلية المتعرجة. فكان أن اتفقنا على الالتقاء فى شقته بميلانو. وصلت هناك فى أغسطس الماضى فى يوم فيرّاجوستو[1] الذى يشهد ذروة الصيف والذى تحتفل فيه الكنيسة الكاثوليكية بتجلى برفع العذراء مريم. كانت مبانى ميلانو الرمادية تتوهج فى الحر، وكانت طبقة خفيفة من الغبار قد استقرت على الأرصفة. كاد صوت المحرك ألا يكون مسموعًا. وفيما كنت أخطو داخلة بناية إكو، استقللت مصعداً من بدايات القرن وسمعت صوت باب ينفتح فى الطابق الأعلى. وكان إكو بقامته الجليلة واقفًا خلف باب المصعد الحديدى البالى. قال بلمحة من عبوس "آاه".

---

(١) ferragosto يصادف الخامس عشر من أغسطس وهو إجازة رسمية فى إيطاليا. ويكيبديا

الشقة متاهة من الممرات تصطف فيها خزائن كتب ورفوف تصل حتى السقف المرتفع بصورة استثنائية، قال إكو إنها ثلاثون ألف كتاب، وإن فى قصره عشرين ألفًا أخرى. رأيت رسائل علمية لبطليموس وروايات لكالفينو، ودراسات نقدية لسوسير وجويس، وأقسامًا بكاملها مخصصة لتاريخ القرون الوسطى والمخطوطات السرية. تشعر أنها مكتبة حية، إذ تبدو كتب كثيرة بالية من فرط الاستخدام، فإكو يقرأ بسرعة هائلة، وله ذاكرة فريدة. فى غرفة مكتبه متاهة أخرى تضم أعماله فى جميع ترجماتها (العربية والفنلندية واليابانية ... وقد توقفت عن العدّ بعدما تجاوزت الثلاثين لغة). أخذ إكو يشير إلى كتبه بدقة عاشق، وهو يلفت نظرى إلى كتاب تلو كتاب، ابتداء من نظريته النقدية المبكرة والفارقة فى كتابه "العمل المفتوح"، وحتى أحدث كتبه "عن القبح".

بدأ إكو حياته باحثًا فى دراسات السميوطيقا فى القرون الوسطى. وحدث فى عام ١٩٨٠، عندما كان فى الثامنة والأربعين، أن أصدر "اسم الوردة"، لتصبح حدثًا عالميًا فى مجال النشر إذ بيع منها أكثر من عشرة ملايين نسخة. وإذا بالأستاذ الأكاديمى ينقلب نجمًا أدبيًا، يطارده الصحفيون، وتسعى الصحف إلى مقالاته الثقافية. وتلقى سعةُ اطلاعه الهائلةُ الكثير من التبجيل، وبات إكو يعد أهم كاتب إيطالى على قيد الحياة. ومنذ ذلك الوقت كتب مقالات خيالية، وأعمالاً بحثية، وأربع روايات رائجة من بينها "بندول فوكو" و"لهب الملكة لوانا الغامض".

مشينا، يقودنا كرش إكو، وقدماه الزاحفتان على الأرضية، باتجاه غرفة المعيشة. يظهر من شبابيكها، سلويت قلعة قروسطية هائلة من خلفه سماء ميلانو. كنت أنتظر أن أرى فى غرفة المعيشة لوحات، وتحفًا إيطالية، ولكننى وجدت عوضًا عن ذلك أثاثًا حديثًا، ومناضد زجاجية عديدة عليها أصداف، وكتبًا كوميدية نادرة، وآلة عود، ومجموعة تسجيلات، وكولاج من فراشى الرسم. "هذه لأرمان، مهداة خصيصًا لى...".

جلست على أريكة بيضاء ضخمة. وغاص إكو فى مقعد واطئ، وفى يده سيجار. كان من قبل يدخن ستين سيجارة فى اليوم، فلم يبق له اليوم - كما قال لى - غير سيجاره غير المشتعل. وفيما كنت أطرح أول أسئلتى، كانت عينا إكو تضيقان إلى شقين رهيفين، ثم تنفتحان بغتة على اتساعهما حينما يبدأ فى الكلام. قال "لقد نما لدىّ شغف بالقرون الوسطى، مثلما ينمو لدى البعض شغف بجوز الهند". يشتهر فى إيطاليا بال باتوتى battute، أى بالتعليقات الكوميدية التى يسقطها تقريبًا عند كل انعطافة فى جمله الثعبانية. يزداد صوته ارتفاعًا كلما طال به الحديث. وسرعان ما بات يحدد نقاطًا، كأنه يتكلم إلى طلبة مستغرقين فى الاستماع. "رقم واحد: عندما كتبت اسم الوردة لم أكن أعرف، طبعًا، كما لا يعرف أى شخص، ما الذى كان مكتوبًا فى الجزء الضائع من - فن الشعر- لأرسطو، وهو الجزء الشهير المخصص للكوميديا. ولكننى بطريقة ما، فى ثنايا كتابة روايتى، اكتشفته. رقم اثنان: الرواية البوليسية

تطرح سؤال الفلسفة المركزي ـ من الفاعل؟". وحين كان يرى محاوره مجيدًا بعض الشيء، كان يسرع إلى الإعراب عن إعجابه الأكاديمي قائلاً: "صح، شاطر. ولكنني أضيف لك أن ...".

بعد جلستنا الحوارية الأولى التي استغرقت ساعتين، حضر ماريو أندريوسي، المدير الأدبي لدار بومبياني وهي الناشر الإيطالي لإكو، ليصطحبنا إلى العشاء. جلست ريناتي رامجي ـ زوجة إكو لخمسة وأربعين عامًا ـ بجوار آندريوسي، وجلست أنا وإكو في المقعد الخلفي. وإذا بإكو الذي كان قبل قليل يفيض بالطرافة والحيوية، عابسًا متوحدًا. غير أن مزاجه سرعان ما راق فور أن دخلنا المطعم ووضعت أمامنا سلة الخبز. شخص إلى القائمة حيران وحينما وصل النادل طلب بسرعة فطيرة بيتزا وكأس اسكوتش. "عارف، عارف، المفروض أن لا ...". وتقترب قارئة مشرقة من المنضدة "أنت أمبرتو إكو؟". فيرفع "البروفيسير" حاجبه، ويبتسم ابتسامة عريضة، ويصافحها. ثم، أخيرًا، يتواصل الحوار، إذ ينطلق إكو في كلام مثير عن البابا بيندكت الرابع عشر، وسقوط الإمبراطورية الفارسية، وآخر فيلم لجيمس بوند، قال وهو يغرس شوكته في فطيرته "تعرف أني نشرت مرة تحليلاً بنيويًا لحبكة أيان فليمنج Ian Fleming النمطية؟".

* * *

أين ولدت؟

في مدينة أليساندريا. مشهورة بقبعات بورسالينو.

كان أبى محاسبًا وأبوه كان طبّاعًا. كان أبى الأكبر بين ثلاثة عشر أخًا. أنا أكبر أبنائه، وابنى هو الأكبر بين أطفالى، وابنه هو طفله الأول. فحين يكتشف شخص بالصدفة أن عائلة إكو تنحدر من نسل الإمبراطور البيزنطى، يكون حفيدى ولى العهد.

كان لجدى تأثير خاص ومهم على حياتى، برغم أننى لم أكن أزوره كثيرًا، حيث كان يعيش على بعد ثلاثة أميال تقريبًا من البلدة، إلى أن مات وأنا فى السادسة. كان لديه فضول كبير إزاء العالم، فقرأ الكثير من الكتب. الأمر الرائع أنه لما تقاعد، بدأ يعمل فى تجليد الكتب. فكانت لديه كتب كثيرة غير مغلفة ملقاة هنا وهناك فى شقته - طبعات قديمة مصورة من روايات القرن التاسع عشر الشعبية لجوتييه ودوما. كانت تلك أول كتب رأيتها فى حياتى. حينما مات سنة ١٩٣٨، لم يطلب كثير من أصحاب الكتب غير المجلدة بعد أن يستردوها، فوضعتها العائلة جميعًا فى صندوق كبير. وبالمصادفة انتهى هذا الصندوق فى قبو أبوى. وكان يحدث بين الحين والآخر أن يرسلونى إلى القبو لأحضر بعض الفحم أو زجاجة نبيذ، فجاء يوم فتحت فيه الصندوق، ووجدت كنزًا نفيسًا من الكتب. ومنذ ذلك اليوم بت كثير التردد على القبو. وتبين أن جدى كان يقوم أيضًا بتجميع أعداد مجلة بديعة هى جورنالى إلاستريتو دى فيجاى إى ديلا أفنتورى دي تيرا إى دى ميرى - الجريدة المصورة للأسفار والمغامرات فى البر والبحر - وكانت

مخصصة لغرائب القصص القاسية التى تقع أحداثها فى بلدان مذهلة. كانت تلك أولى غزواتى إلى بلاد الحكايات. للأسف، ضاعت منى كل تلك الكتب والمجلات، لكننى على مدار العقود، حصلت تدريجيًا على نسخ منها من المكتبات وأسواق البراغيث.

إذا كنت لم تر كتبًا إلى أن زرت جدك. فهذا يعنى أن أبويك ما كانا يملكان شيئًا منها؟

الغريب أن أبى كان قارئًا شرهًا فى شبابه. ولما كان لدى جدى ثلاثة عشر ابنا، فقد كانت الأسرة تكافح لتلبية احتياجاتها، وما كان جدى ليقدر على شراء الكتب. فكان يذهب إلى كُشك الكتب ويقف يقرأ فى الشارع. وحينما كان المالك يزهق من رؤيته واقفًا جنب كشكه، كان أبى يترك هذا الكشك إلى التالى له ليقرأ ثمة جزءًا ثانيًا من الكتاب، وهكذا. تلك صورة أدخرها مثل كنز. ذلك السعى العنيد إلى الكتب. وعندما تجاوز أبى سن الشباب لم يعد لديه وقت كبير فى الأمسيات فكان يكتفى بالدرجة الأساسية بالجرائد والمجلات. فلم تكن فى بيتنا غير روايات قليلة، ولكنها لم تكن على أرفف، بل فى خزانة. أحيانًا كنت أرى أبى يقرأ روايات يستعيرها من أصدقائه.

كيف رأى أبوك تحولك إلى باحث فى سن مبكرة؟

شوف، هو مات مبكرًا، سنة ١٩٦٢، ولكنى كنت نشرت كتبًا قليلة. كانت كتبًا أكاديمية، ولعلها كانت مبهمة على أبى، ولكننى اكتشفت أنه كان فى وقت متأخر من المساء يحاول قراءتها. نشر

"العمل المفتوح" قبل موته بثلاثة أشهر بالضبط وكتب عنه الشاعر إيوجنيو مونتالى فى كوريرا دى لا سيرا. كان المقال مزيجًا من الفضول والود والشراسة. ولكنه بغض النظر عن أى شىء كان مقالاً لمونتالى وأظن أنه كان من المستحيل أن يذهب خيال أبى إلى ما هو أهم من ذلك. أعتقد أننى بمعنى من المعانى سددت دينى، وأشعر أنى حققت كل أمنياته، برغم أننى أتصور أنه كان سيقرأ رواياتى باستمتاع أكبر. أمى عاشت عشر سنوات أخرى، وبذلك عرفت أننى كتبت كتبًا كثيرة أخرى، وأن جامعات أجنبية كانت تدعونى لإلقاء محاضرات. كانت مريضة جدًا، لكنها كانت سعيدة، برغم أننى لا أعتقد أنها كانت تدرك تمامًا ما الذى كان يجرى. وأنت عارف الأمهات، يفخرن دائمًا بأبنائهن، حتى لو كانوا أغبياء.

كنت طفلاً عندما كانت الفاشية مزدهرة فى إيطاليا وعندما بدأت الحرب. كيف رأيت ذلك؟

كان زمنًا غريبًا. كانت لموسولينى كاريزما رهيبة، وشأن كل تلميذ إيطالى فى ذلك الوقت، تم إلحاقى بالحركة الشبابية الفاشية. كانوا يرغموننا جميعًا على ارتداء زى موحد عسكرى ونحضر مسيرات أيام السبت، فكنا نبتهج بذلك. بالضبط كما تأتى اليوم بطفل أمريكى فتلبسه زى جندى فى البحرية الأمريكية، سيجد هذا لطيفًا. كانت الحركة ككل بالنسبة لنا نحن الأطفال شيئًا طبيعيًا، مثل الثلج فى الشتاء والحر فى الصيف. لم يكن بوسعنا أن نتخيل وجود طريقة أخرى للعيش. إننى أتذكر تلك الفترة بمثل ما يتذكر به

أى شخص طفولته من حنين. بل إننى أتذكر القصف، والليالى التى كنا نقضيها فى المخبأ، بحنين أيضًا. وحينما انتهى كل شىء سنة ١٩٤٣، مع الانهيار الأول للفاشية، اكتشفت فى الجرائد الديمقراطيةِ وجودَ أحزاب ووجهات نظر سياسية مختلفة. ولكى نهرب من القصف فى الفترة من سبتمبر ١٩٤٣ إلى إبريل ١٩٤٥ - وهى الفترة الأشد أذى فى تاريخ أمتنا - ذهبت أنا وأمى وأختى للعيش فى الريف، هناك فى مونفيراتو، وهى قرية فى بييدمونتيزى كانت فى مركز المقاومة.

هل رأيت القتال؟

أتذكر أنى شاهدت تبادلاً لإطلاق النار بين الفاشيين والمقاومة فوددت لو أشترك فى الشجار. بل أتذكر أننى فى مرحلة ما تفاديت رصاصة، ووثبت فورًا من حيث كنت جاثمًا أتفرج. وأتذكر وأنا فى القرية التى ذهبنا إليها أننى كنت أشاهد كل أسبوع قصفًا على أليساندريا التى كان أبى لا يزال يعمل فيها. كانت السماء تنفجر كبرتقالة. كانت خطوط الهاتف معطلة، فكان علينا أن ننتظره إلى أن يأتى فى نهاية كل أسبوع لنعرف إن كان لا يزال على قيد الحياة. فى تلك الفترة، كان على الشاب الذى يعيش فى الريف أن يتعلم فن البقاء على قيد الحياة.

هل كان للحرب أى تأثير على قرارك بالكتابة؟

لا، لا توجد صلة مباشرة. كنت قد بدأت أكتب قبل الحرب، بعيدًا عن الحرب. كتبت فى مراهقتى كتبًا كوميدية، فقد كنت قرأت

الكثير منها، وروايات خيالية تجرى أحداثها فى ماليزيا ووسط إفريقيا. كنت مصرًا على الكمال، فكنت أريد لها أن تبدو وكأنها مطبوعة، فكنت أكتبها بحروف كبيرة، وأخصص صفحات للعناوين، وملخصات، ورسومات. وكان ذلك مملاً جدًا، فلم أنه أيًا منها. كنت أيامها كاتبًا عظيمًا روائعه كلها غير مكتملة. غير أننى عندما بدأت الكتابة لعبت ذكرياتى عن الحرب دورًا أكيدًا. ولكن كل شخص منا واقع تحت رحمة ذكريات شبابه.

هل عرضت تلك الكتب الأولى على أحد؟

يجوز أن يكون والداى قد رأيا ما كنت أفعل، ولكن لا أظن أنى أعطيتها لأى أحد آخر. كانت رذيلة سرية.

قلت من قبل إنك جربت يدك فى الشعر فى تلك الفترة. قلت فى مقالة عن الكتابة "إن شعرى ينبع من نفس الجذر الوظيفى الذى ينبع منه حَبُّ الشباب".

أعتقد أن الشعر فى سن معين، قل الخامسة عشرة أو السادسة عشرة، يكون مثل ممارسة العادة السرية. ولكن فى مرحلة لاحقة من الحياة يعمد الشعراء الجيدون إلى حرق ما كتبوه فى تلك السن، بينما ينشره الشعراء الرديئون. وأنا سعيد أننى توقفت بسرعة.

من الذى كان يشجعك على محاولاتك الأدبية؟

جدتى لأمى. كانت قارئة دءوبة. لم تدرس غير خمس سنوات فى المدرسة الابتدائية، ولكنها كانت مشتركة فى مكتبة البلدية،

وكانت تحضر لى كتابين أو ثلاثة فى الأسبوع. تكون أحيانًا روايات بلهاء، وأحيانًا أعمالاً لبلزاك. بالنسبة لها، لم يكن هناك أى فرق، كانت كلها مدهشة. فى المقابل كانت أمى قد تلقت تعليمًا جيدًا. بدأت بالفرنسية والألمانية، ومع أنها قرأت الكثير فى شبابها، إلا أنها استسلمت للكسل حينما كبرت، واقتصرت قراءاتها على الروايات الرومانسية والمجلات النسائية. فلم أكن أقرأ ما تقرؤه. ولكنها كانت رائعة عندما تتكلم، بأسلوب إيطالى جيد، وكانت تكتب ببراعة لدرجة أن صاحباتها كن يطلبن منها أن تكتب لهن الرسائل. كان لديها حس لغوى، برغم أنها تركت المدرسة فى سن مبكرة. أعتقد أنى ورثت منها ذائقة أصيلة فى الكتابة، وأولى عناصر أسلوبى.

إلى أى مدى تعد رواياتك سيرية؟

كل رواياتى كذلك بمعنى من المعانى. فأنت حينما تتخيل شخصية، فإنك تعيرها بعض ذكرياتك الشخصية. تعطى للشخصية واحد جزءًا من ذاتك، وجزءًا غيره للشخصية اثنان. بهذا المعنى، أنا لا أكتب سيرة ذاتية، ولكن الروايات سيرتى. وهناك فارق.

هل هناك أى صورة نقلتها كما هى، أسأل وفى ذهنى بيلبو إذ يلعب الترومبيت فى الجبانة فى "بندول فوكو"؟

هذا المشهد سيرى تمامًا. أنا لست بيلبو، ولكن هذا حدث لى وكان مهمًا إلى حد أننى الآن سوف أكشف عن شىء لم أقله من قبل. قبل ثلاثة أشهر اشتريت ترومبيت رائعًا بحوالى ألفى دولار.

ولكى تعزف الترومبيت ينبغى أن تدرب شفتيك لوقت طويل. حين كان عمرى اثنتى عشرة أو ثلاث عشرة سنة كنت عازفًا ماهرًا، ولكننى الآن فقدت قدراتى فبت لا أعزف إلا برداءة بالغة. ومع ذلك أنا أعزف كل يوم. والسبب أننى أريد أن أعود إلى طفولتى. فالترومبيت بالنسبة لى هو الدليل على الصغير الذى كنته. أنا لا أشعر بأى شىء تجاه الفيولين، فى حين أننى حينما أنظر إلى الترومبيت أشعر بعالم كامل يغلى فى شراييني.

وجدت نفسك قادراً على عزف ألحان طفولتك؟

كلما عزفت أكثر، كلما تذكرت بوضوح أكبر تلك الألحان. طبعًا هناك مقاطع عالية جداً، صعبة جداً. ولكننى أكررها وأكررها، وأحاول، وأنا مدرك أن شفتى ببساطة لا تستجيبان بالطريقة السليمة.

هل حدث نفس الشىء بالنسبة لذاكرتك؟

الغريب أننى كلما تقدم بى العمر، ازددت تذكرًا. سأضرب لك مثالاً: لهجتى الأم هى لهجة أليساندرينو، وهى مزيج من البدمونتيزية واللومباردية والإيماليانية والجينيفية. لم أكن أتكلم بتلك اللهجة لانحدار أسرتى من البرجوازية الصغيرة، ولظن أبى أننى وأختى لا ينبغى أن نتكلم غير الإيطالية. فى حين أن أبى وأمى كانا يتكلمان فيما بينهما باللهجة. وهكذا فقد كنت أفهمها تمامًا دون قدرة على الكلام بها. وفجأة، بعد نصف قرن، إذا باللهجة

تطلع من كهف أحشائى أو من لا وعيى، فبت حينما ألتقى أصحابًا قدامى من أليساندرينو قادرًا على الكلام بها! وهكذا مع مرور الوقت لم أعد قادرًا وحسب على استعادة ما نسيت، بل وعلى استعادة ما لم أتعلمه بالأساس.

لم قررت أن تدرس استاطيقا القرون الوسطى؟

تلقيت تعليمًا كاثوليكيًا وفى الجامعة كنت أدير إحدى منظمات الطلبة الكاثوليكية الوطنية. ومن ثم فقد افتتنت بالفكر السكولاتى القروسطوى وباللاهوت المسيحى المبكر. وبدأت أطروحة عن الاستاطيقا عند توما الأكوينى، وقبيل أن أنتهى منها إذا بإيمانى يتعرض لبعض الأذى. كانت مسألة سياسية معقدة. حيث كنت أنتمى إلى الجانب الأكثر تقدمية فى المنظمة الطلابية، وهو ما كان يعنى أننى مهتم بالمشاكل الاجتماعة، والعدالة الاجتماعية. كان الجناح اليمينى يلقى حماية البابا بيوس الثانى عشر. وذات يوم اتهم جناح المنظمة الذى كنت أنتمى إليه بالهرطقة والشيوعية. حتى جريدة الفاتيكان الرسمية كانت تهاجمنا. فأثار ذلك الحدث مراجعة فلسفية لإيمانى. لكننى واصلت دراسة العصور الوسطى والفلسفة القروسطية باحترام بالغ، ناهيك عن حبيبى توما الأكوينى.

فى حاشية اسم الوردة كتبت "إننى أرى مرحلة القرون الوسطى فى كل موضع، أراها طبقة شفافة تكسو شئونى اليومية، التى لا تبدو قروسطية، ولكنها كذلك". كيف تكون شئونك اليومية قروسطية؟

طوال حياتى، مررت بتجارب لا حصر لها من الانغماس التام فى القرون الوسطى. ومن ذلك مثلاً أننى أثناء أطروحتى، ذهبت مرتين إلى باريس فى رحلتين استغرقت كل منهما شهرًا، للقيام بأبحاث فى المكتبة الوطنية. وقررت فى ذينك الشهرين أن أعيش فى القرون الوسطى تمامًا. وأنت إن قلصت خريطة باريس، منتقيًا منها شوارع معينة، يمكنك أن تعيش فعلاً فى القرون الوسطى. ثم تبدأ فى التفكير والإحساس كأنك رجل من القرون الوسطى. أتذكر مثلاً أن زوجتى وهى عليمة بأسماء جميع الأعشاب والزهور فى العالم تقريبًا، كانت تلومنى قبل اسم الوردة على عدم التفاتى كثيرًا إلى الطبيعة. مرة كنا فى الريف، وأوقدنا نارًا وقالت، انظر إلى الجمرات وكيف يتطاير لهيبها وسط الشجر. وطبعا لم أولِ ذلك انتباهى. وفيما بعد، حينما قرأت الفصل الأخير من اسم الوردة، الذى أصف فيه نارًا مماثلة. قالت، أنت إذن كنت تنظر إلى الجمر. فقلت لها، لا، ولكننى أعرف كيف لرجل من القرون الوسطى أن ينظر إلى الجمر.

هل تظن أنك كنت لتستمتع فعلاً بالعيش فى القرون الوسطى؟

لو كنت أعيش فى القرون الوسطى، ففى سنى هذا ما كنت لأكون إلا ميتًا. أتصور أننى لو كنت أعيش فى القرون الوسطى فإن مشاعرى تجاهها كانت ستختلف اختلافًا دراماتيكيًا. أفضل أن أتخيلها.

القرون الوسطى بالنسبة إلى الشخص العادى فترة تحيط بها غلالة من الغموض والنأى. ما الذى جذبك إليها؟

يصعب القول. لم تقع فى الحب؟ لو تحتم علىّ التفسير لقلت إن السبب هو أن الفترة تمثل بالضبط نقيض ما يتخيلها الناس عليه. هى بالنسبة لى لم تكن عصور الظلام، بل زمنًا متوهجًا، وتربة خصبة نبتت فيها النهضة. فترة انتقال موار - ميلاد المدينة الحديثة، والنظام المصرفى، والجامعة، وفكرتنا الحديثة عن أوربا بلغاتها وقومياتها وثقافاتها.

قلت إنك لا تعقد فى كتبك توازيات واعية أبدًا بين العصور الوسطى والعصور الحديثة، ولكن ذلك يبدو جزءًا مما يجذبك إلى المرحلة.

نعم، ولكن على المرء أن يتعامل مع التماثلات بمنتهى الحذر. لقد كتبت مرة مقالاً كشفت فيه بعض التوازيات بين عصرنا والعصور الوسطى. ولكنى مستعد فى مقابل خمسين دولارًا أن أكتب لك مقالة عن التوازيات بين عصرنا وعصر إنسان نياندرتال. يسهل دائمًا العثور على التوازيات. ومع ذلك فأنا أعتقد أن مجرد الانشغال بالتاريخ يعنى عقد توازيات واسعة الأفق مع العصر الراهن. وأنا أعترف أننى من الطراز القديم، وأننى أؤمن بما آمن به شيشرون: historia magistra vitae أو: التاريخ أستاذ الحياة.

لماذا قررت فجأة وأنت بعد الباحث الشاب فى دراسات العصور الوسطى أن تدرس اللغة؟

لأننى مهتم منذ أبعد ما أتذكره بفهم التواصل. لقد كان سؤال الاستاطيقا هو: ما العمل الفنى، وكيف يتواصل العمل الفنى معنا؟

صرت مفتونا بالكيفية بصفة خاصة. علاوة على أننا نعد بشرًا بقدر ما نحن قادرون على إنتاج اللغة. والذى حدث أنى بعد هذه الأطروحة مباشرة بدأت أعمل للتليفزيون الإيطالى الرسمى. كان هذا فى سنة ١٩٥٤، بعد شهور قليلة من البث التليفزيونى الأول. كانت بداية حقبة التواصل البصرى الواسع فى إيطاليا. فصرت لا أدرى إن كنت مصابًا بنوع غريب من انفصام الشخصية. كنت من جانب مهتمًا بأكثر وظائف اللغة تطورًا فى الفن والأدب التدريبيين. ومن ناحية أخرى، كنت أستسيغ التليفزيون والكتب المصورة والروايات البوليسية. وكان من الطبيعى أن أسأل نفسى: هل يمكن أن يكون اهتمامى على هذا القدر من التباين؟

كان السبب فى تحولى إلى السميوطيقا هو أننى أردت أن أوحد ما بين مستويات الثقافة المختلفة. بت أفهم أن أى شىء تنتجه وسائل الإعلام الجماهيرية قد يكون أيضًا موضوع تحليل ثقافى.

قلت مرة إن السميوطيقا هى نظرية الكذب.

كان ينبغى أن أستعيض عن الكذب بـ "قول نقيض الحقيقة". فبوسع البشر أن يحكوا حكايات خرافية، ويتخيلوا عوالم جديدة، ويرتكبوا أخطاء، ويمكننا أن نكذب. واللغة أداة كل ذلك.

الكذب على وجه التحديد قدرة بشرية. الكلب حين يتتبع مسارًا ما، فإنه يتتبع "رائحة". فلا الكلب ولا الرائحة يكذبان، إن جاز القول. ولكننى قد أكذب وأقول لك اذهب فى هذا الاتجاه، ولا يكون

هو الاتجاه الذى سألتنى عنه، ومع ذلك تصدقنى وتسلكه. والسبب فى ذلك هو أننا نعتمد على العلامات.

بعض أعداء السميوطيقا كمجال دراسى يجزمون أن علماء السميوطيقا يتسببون فى نهاية الأمر فى أن تتلاشى الحقيقة.

هذا موقف من يقال لهم التفكيكيون. فهم لا يكتفون بافتراض أن كل شىء هو نص - حتى المنضدة القائمة هنا - وأن كل نص قابل للتأويل إلى ما لا نهاية، ولكنهم يتبعون فكرة من عند نيتشة، الذى قال إنه لا وجود للحقائق، بل للتأويلات وحسب. أما أنا فأتبع خلافًا لذلك تشارلز ساندرز بيرس وهو بلا مراء أعظم فيلسوف أمريكى، وأبو السميوطيقا ونظرية التأويل. ذلك الرجل قال إننا من خلال العلامات نقوم بتأويل الحقائق. فلو أنه لا وجود للحقائق بل للتأويلات وحدها، فما الذى يبقى لنا كى نقوم بتأويله؟ وهذا ما آذهب إليه فى "حدود التأويل".

كتبت فى "بندول فوكو" تقول إنه "كلما ازداد الرمز مراوغة وإبهامًا، ازداد دلالة وقوة".

السر يكون قويًا حين يكون فارغًا. غالبًا ما يذكر الناس "السر الماسونى". فماذا يكون السر الماسونى هذا بحق الجحيم؟ لا يمكن لأحد أن يقول. وطالما هو فارغ يمكن ملؤه بأى نظرية ممكنة، ومن هنا قوته.

هل بوسعك أن تقول إن عملك فى السميوطيقا منفصل كلية عن عملك كروائى؟

قد يبدو هذا أمرًا غير ممكن تصديقه، ولكننى لا أفكر فى السميوطيقا مطلقًا وأنا أكتب رواياتى. أترك هذا العمل لغيرى يقومون به فيما بعد؟ وغالبًا ما أندهش من النتائج التى يتوصلون إليها.

ألا تزال مهووسًا بالتليفزيون؟

لا أعتقد أن هناك باحثًا جادًا لا يحب مشاهدة التليفزيون. الأمر أننى الوحيد الذى يعترف بهذا. ثم إننى أحاول استعماله مادةً لعملى. ولكننى لست بلاعة لأى شىء. فأنا لا أستمتع بمشاهدة أى نوع من التليفزيون. أحب المسلسلات الدرامية وأكره البرامج التافهة.

هل هناك برامج بعينها تحبها بصفة خاصة؟

المسلسلات البوليسية. ستارسكى و هاتش Starsky and Hutch مثلاً.

هذا مسلسل لم يعد موجودًا. إنه من فترة السبعينيات.

عارف، ولكنى عرفت مؤخرًا أنه صدر كاملاً على أسطوانات دى فى دى، وأفكر أن أشتريها. وإلى جانب هذا أحب سى إس آى، ميامى فايس، إى آر، وفوق كل ذلك كولمبو.

هل قرأت شفرة دافنشى؟

نعم، أنا مدان بذلك أيضًا.

تبدو الرواية تنويعة غريبة قليلاً على بندول فوكو.

- الكاتب، دان براون، شخصية من شخصيات بندول فوكو. أنا اخترعته. فيه ما فى شخصياتى من ولع بالمؤامرة العالمية كمؤامرة الروزيكريشيين[1]، والماسونيين، واليسوعيين. ودور فرسان المعبد. والسر الخفى. ومبدأ ارتباط كل شىء بكل شىء. بل إننى أشك أن دان براون قد لا يكون له وجود.

فكرةُ التعامل الجاد مع فرضية خيالية حاضرةٌ فى كثير من رواياتك. القص الخيالى يقتضى أحيانًا جوهرًا وحقيقة.

نعم، قد ينتج الابتكار واقعًا. روايتى الأولى "باودلينو" عن هذا بالتحديد. باودلينو محتال بسيط يعيش فى بلاط فردريك باربروسا، الإمبراطور الرومانى المقدس. ويخترع هذا الولد بضعة أشياء - من الكأس المقدس وحتى شرعنة حكم باربروسا من خلال محلفين بولونيين. وفى ثنايا قيامه بهذا ينتج تبعات واقعية. الزيف أو الخطأ قد ينتجان أحداثًا تاريخية حقيقية. تمامًا مثل خطاب بريستر جون :Prester John كان مزيفًا، وهو فى روايتى شىء من اختراعات باودلينو نفسه، ولكنه أدى إلى استكشاف آسيا فى القرون الوسطى، وذلك لأنه وصف مملكة مسيحية فاتنة ومزدهرة فى الشرق الغامض. أو انظر إلى كرستوفر كولمبوس. كان تصوره

(١) الروزيكريشيين Rosicrucians هم اعضاء جمعية فلسفية سرية يقال إنها تأسست فى ألمانيا فى القرون الوسطى على يدى كريستيان روزنكرويتس وهى تقوم على عقيدة أو لاهوت قوامه عدد بسيط من الحقائق توارثتها قلة محدودة من البشر منذ الماضى السحيق وبقيت حكرًا عليهم دون العاديين من البشر. وهى حقائق تتعلق بالطبيعة والكون والعالم الروحى، ورمز هذه الجمعية الصليب الوردى.

عن الأرض خاطئًا تمامًا. كان يعرف شأنه شأن أى شخص فى العصور قبل الوسطى، بمن فيهم خصومه أنفسهم، أن الأرض مستديرة. ولكنه كان يعتقد أنها أصغر مما هى بكثير. وبدفع من هذه الفكرة الخاطئة، اكتشف آمريكا. هناك مثال شهير آخر يتمثل فى بروتوكولات حكماء صهيون. هى مزورة، ولكنها دعمت الأيديولوجية النازية ومهدت الطريق بصورة ما للهولوكوست، إذ استعان هتلر بتلك الوثيقة لتبرير تدمير اليهود. ربما كان هتلر عارفًا بزيف الوثيقة، ولكنها فى تصوره كانت تصف اليهود على النحو الذى أرادهم أن يكونوا عليه، وهكذا اعتبرها أصيلة وصحيحة.

باودلينو يقول فى النهاية إن "مملكة القدس حقيقية لأننى ورفاقى أنفقنا ثلثى أعمارنا ساعين إليها".

باودلينو يزيف الوثائق، ويخترع يوطوبيات، وينشئ مخططات وهمية للمستقبل. وتصبح أكاذيبه هذه حقيقية حينما يشرع رفاقه وهم مبتهجون فى رحلة حقيقية إلى الشرق الوهمى. ولكن هذا مجرد جانب واحد من العمل السردى. الجانب الآخر هو أنك قد تستعمل وقائع حقيقية، فى إطار رواية، فتبدو غير ممكنة التصديق وخيالية بالمطلق. فى رواياتى، استخدمت ما لا حصر له من القصص والمواقف الواقعية، حيث أجدها أكثر رومانتيكية بكثير، أو حتى أكثر روائية، من أى شىء سبق وقرأته فيما يقال له القص. فى "جزيرة اليوم السابق" على سبيل المثال، هناك جزء يخترع فيه الأب

كاسبر آلةً غريبة للنظر إلى كوكب المشترى فإذا النتيجة كوميديا خالصة. هذه الآلة موصوفة فى رسائل جاليليو. كل ما فعلته أنا أننى تصورت ما الذى كان ليحدث لو اخترعت بالفعل آلة جاليليو. ولكن قرائى يتعاملون مع كل ذلك باعتباره ابتكارًا كوميديًا.

ما الذى جذبك إلى كتابة روايات قائمة على أحداث تاريخية؟

الرواية التاريخية بالنسبة لى ليست نسخة تخيلية من أحداث واقعية بقدر ما هى تخييل يمكِّننا بالفعل من فهم أفضل للتاريخ الواقعى. كما أننى أحب أن أمزج الرواية التاريخية مع عناصر رواية الفرد النفسية أو البلدونجزرومان(1). هناك دائمًا فى جميع رواياتى شخصية شابة تكبر وتعانى وتتعلم من خلال سلسلة من الخبرات والتجارب.

لماذا لم تبدأ كتابة الروايات حتى أصبحت فى الثامنة والأربعين؟

لم يكن الأمر وثبة بالقدر الذى يتخيله الجميع فيما يبدو، فحتى فى أطروحتى للدكتوراه، وحتى فى تنظيرى، كنت بالفعل أبتكر سرديات. طالما كنت أظن أن ما تفعله الكتب الفلسفية فى صميمها هو أنها تحكى قصة البحث الكامن وراءها، تمامًا مثلما يبين العلماء كيف تأتى لهم التوصل إلى مكتشفاتهم الكبرى. وهكذا أشعر أننى كنت أحكى قصصًا طول الوقت، فقط بطريقة مختلفة قليلاً.

---

(1) رواية البلدونجزرومان bildungsroman تركز على النمو السيكولوجى والأخلاقى لبطلها من صباه وحتى نضجه. وكلمة بلدونجزرومان ألمانية حيث يقال إن هذا النوع من الرواية ظهر بنشر رواية لجوته هى "تدريب فلهلم مويشتر The Apprenticeship of Wilhelm Meister". هى إذن رواية تتناول لكبر شخص حساس باحث عن أجوبة وخبرات.

ولكن ما الذى جعلك تشعر أنك يجب أن تكتب رواية؟

فى يوم من سنة ١٩٧٨، قالت لى صديقة إنها تود لو تراقب نشر مجموعة روايات بوليسية لكتاب هواة. قلت إننى لا يمكن أن أكتب رواية بوليسية، ولكن إن حدث وكتبت رواية بوليسية فستكون كتابًا من خمسمائة صفحة شخصياتها رهبان من القرون الوسطى. فى ذلك اليوم، عدت إلى البيت، وبدأت أعد قائمة بأسماء رهبان قروسطيين خياليين. وفى وقت لاحق بزغت فى ذهنى صورة راهب مسموم. وكل شىء بدأ من هناك، من تلك الصورة الواحدة. أصبحت دافعًا لا سبيل إلى مقاومته.

كثير من رواياتك يعتمد على مفاهيم بارعة. هل تلك هى الطريقة الطبيعية التى تعبر بها الهوة الشاسعة بين العمل التنظيرى والكتابية الروائية؟ وقد قلت مرة إن "هذه الأشياء التى لا نستطيع أن ننظر لها، لا بد أن نسردها".

تلك إشارة هازلة إلى جملة لـ فتجنشتين. الحقيقة هى أننى كتبت مقالات لا أول لها ولا آخر عن السميوطيقا، ولكننى أظن أننى عبرت عن أفكارى بصورة أفضل فى بندول فوكو منى فى تلك المقالات. فقد تواتيك فكرة ولا تكون أصيلة، إذ سيكون أرسطو قد سبقك إلى التفكير فيها. ولكنك حينما تخلق من هذه الفكرة رواية تستطيع أن تجعلها أصيلة. الرجال يحبون النساء. هذه فكرة ليست أصيلة. ولكنك إن كتبت عنها رواية رهيبة، تصبح بخفة اليد الأدبية أصيلة تمامًا. أنا أؤمن ببساطة أن القصة فى نهاية المطاف هى

دائمًا أكثر ثراء. هى فكرة تعاد صياغتها فى حدث، ترويها شخصية، وتتوهج بفعل لغة بارعة. فمن الطبيعى حينما تتحول فكرة إلى كائن حى أن تتحول إلى شىء مختلف كل الاختلاف، وربما أقدر على التعبير.

على الناحية الأخرى، يمكن أن يكون التناقض جوهر رواية. قتل النساء العجائز أمر مثير. هذه الفكرة لو كتبتها فى ورقة الامتحان فى علم الأخلاق سترسب. لكن لو كتبتها فى رواية تصبح "الجريمة والعقاب"، وهى رائعة نثرية لا تستطيع الشخصية فيها أن تحسم أمرها إزاء قتل النساء العجائز: أهو جيد أم سيئ، فيصبح هذا التساوى. هذا التناقض على حد تعبيرى أنا. شعريًا للغاية ويمثل تحديًا.

كيف تبدأ عملية البحث من أجل كتابة رواياتك؟

بالنسبة لاسم الوردة، ولأننى كنت بالفعل مهتمًا بالعصور الوسطى، فقد كانت تحت يدى مئات الملفات. وبالتالى لم أحتج غير سنتين لكتابتها. بندول فوكو اقتضت منى ثمانى سنوات للبحث والكتابة! ولأننى لا أحكى لأى شخص عما أعمله، فالآن يخطر لى أنى عشت فى عالمى الخاص قرابة عقد من الزمن. كنت أخرج إلى الشارع فأرى هذه السيارة أو تلك الشجرة وأقول لنفسى، آه، يمكن ربط هذا بقصتى. فظلت قصتى تكبر يومًا بعد يوم، وكان كل ما أقوم به، كل نتفة من الحياة، كل حوار، يعطينى أفكارًا. ثم قمت بزيارة الأماكن الفعلية التى أكتب عنها، جميع مناطق فرنسا والبرتغال التى عاش فيها فرسان

المعبد. وباتت أشبه بلعبة من ألعاب الفيديو يمكنني فيها أن أتخذ شخصية مقاتل وأدخل إلى مملكة سحرية من نوع ما. لولا أنك في ألعاب الفيديو تكون جامداً كالصخرة، بينما تكون لديك في الكتابة دائمًا لحظة حاسمة يتحتم أن تقفز فيها من القاطرة لتعود لتقفز داخلاً إليها في الصباح التالي.

هل يكون تقدمك ممنهجاً؟

كلا، على الإطلاق. كل فكرة تستدعي على الفور فكرة أخرى. كتاب أختاره بعشوائية يجعلني راغبًا في قراءة كتاب آخر. ويحدث في بعض الأوقات وبينما أقرأ وثيقة لا نفع فيها على الإطلاق أن أعثر بغتة على الفكرة الصحيحة القادرة على أن تجعل القصة تتقدم. أو وضع صندوق آخر، صغير مثير، بداخل مجموعة من الصناديق المتداخلة.

قلت إنك عندما تكتب رواية فلا بد أن تخلق عالمًا ثم "ستأتي الكلمات عملياً من تلقاء نفسها". هل تقول إن أسلوب الرواية دائماً يتحدد بموضوعها؟

نعم، القضية الأساسية بالنسبة إليَّ هي أن أقيم عالمًا. كنيسة من القرن الرابع عشر ورهبانًا مسمومين، شابًا يعزف الترومبيت في جبانة، محتال في القسطنطينية. ويصبح معنى البحث حينئذ هو وضع جميع محددات هذه العوالم: كم عدد الدرجات في سلم لولبي؟ كم من المواد في قائمة تبضع؟ فالكلمات سوف تدور حول هذه المحددات. نحن غالبًا ما نرتكب خطأ إذ نعتقد أن الأسلوب لا

علاقة له إلا بالتركيب والمعجم. ولكن هناك أيضًا أسلوبًا سرديًا، هو الذى يملى عليك طريقة تراكب كتل معينة فوق بعضها البعض بما يبنى موقفًا. وتأمل الفلاش باك. الفلاش باك عنصر بنائى من عناصر الأسلوب، ولكن لا علاقة له باللغة. فالأسلوب أكثر تعقدًا بكثير من مجرد الكتابة المحضة. هو بالنسبة لى يلعب دورًا يشبه دور المونتاج فى الفيديو.

ما الجهد الذى تبذله لكى ينضبط معك الصوت؟

أعيد كتابة الصفحة عشرات المرات. وأحيانًا أحب أن أقرأ الفقرات بصوت عال، فأنا شديد الحساسية إزاء نبرة كتابتى.

هل ترى، كما كان يرى فلوبير، إن إنتاج جملة واحدة صحيحة أمر مؤلم؟

لا، ليس الأمر مؤلمًا بالنسبة لى. أنا أعيد كتابة الجملة مرات عديدة، ولكن الآن، مع الكمبيوتر، تغيرت طريقتى فى العمل. لقد كتبت "اسم الوردة" بطريقة الاختزال وكانت سكرتيرتى تقوم بكتابتها على الآلة الكاتبة. حينما تعيد كتابة نفس الجملة عشر مرات، يصبح من الصعب للغاية استنساخها. كانت لدينا نسخة مكربنة دائمًا، ولكننا كنا نعمل بالمقص والصمغ. أما مع الكمبيوتر، فقد بات فى غاية السهولة أن تعود إلى الصفحة الواحدة عشر مرات أو عشرين مرة فى اليوم، مصححًا، ومعيدًا الكتابة. أعتقد أننا بطبيعتنا لا نفرح بما فعلناه. ولكن التصحيح الآن بات فى غاية

السهولة، ربما أكثر سهولة مما ينبغى. ولعل هذا هو الذى جعلنا بمعنى من المعانى أكثر تطلبًا.

روايات البلدونجزرومان عادة ما تتطلب درجة من السنتمنتالية، والجنسية، والتعليم. وأنت فى جميع رواياتك لا تصف غير مشهدين جنسيين أحدهما فى "اسم الوردة" والثانى فى "باودلينو". هل هناك سبب لهذا؟

أعتقد أننى أحب أن أمارس الجنس أكثر من أن أكتب عنه.

لماذا يقتطف آدسو آيات من "نشيد الأنشاد" وهو يمارس الجنس مع الفلاحة فى "اسم الوردة"؟

كانت تلك تسلية أسلوبية، لأن اهتمامى لم يكن كبيرًا بالفعل الجنسى نفسه بقدر ما كان منصبًا على وصف طريقة ممارسة راهب للجنس من خلال حساسيته الثقافية. فلجأت إلى عمل كولاج بين خمسين على الأقل من النصوص الصوفية المختلفة لوصف نشوتهما، وذلك جنبًا إلى جنب مع مقتطفات من نشيد الأنشاد. فى الصفحتين اللتين تصفان هذا الفعل الجنسى لا تكاد توجد كلمة أنا كاتبها. فآدسو لا يمكن أن يفهم الجنس إلا من خلال عدسات الثقافة التى تشبع بها. هذا مثال على الأسلوب كما أراه أنا.

فى أى وقت من اليوم تكتب؟

لا توجد قاعدة. من المستحيل بالنسبة لى أن أعمل وفق جدول. قد يحدث أن أبدأ الكتابة فى السابعة صباحًا فلا أنتهى قبل الثالثة

ليلاً، دون أن أتوقف إلا لتناول سندوتش. أحيانًا لا ينتابنى شعور بالاحتياج إلى الكتابة مطلقًا.

حينما تكتب، ما حجم ما تكتبه كل يوم؟ ألا توجد قاعدة لهذا أيضاً؟

كلا. اسمع، الكتابة لا تعنى بالضرورة وضع كلمات على ورق. يمكنك أن تكتب فصلاً كاملاً وأنت تتمشى أو وأنت تأكل.

إذن كل يوم بالنسبة إليك شأن مختلف؟

لو أننى فى بيتى الريفى، على قمة تلال مونتيفلترو، يكون لدىَّ روتين محدد. أفتح الكمبيوتر، وأستعرض الرسائل الإلكترونية، وأبدأ فى قراءة شىء ما، ثم أكتب حتى حلول المساء. بعدها أذهب إلى القرية فأتناول كأسًا فى الحانة وأقرأ الجريدة. أرجع إلى البيت لأشاهد التليفزيون أو الدى فى دى حتى الحادية عشرة، ثم أعمل قليلاً حتى الواحدة أو الثانية صباحًا. انتظام هذا الروتين يأتى من أنه لا وجود لما يقاطعنى هناك. أما فى ميلانو أو فى الجامعة، فلا أكون السيد على وقتى. هناك دائمًا من يقرر أيضًا ما ينبغى على أن أفعله.

ما نوع التوترات التى تنتابك وأنت جالس للكتابة؟

لا توجد لدى توترات.

لا توجد لديك توترات. إلى هذا الحد أنت مرتاح؟

قبل أن أجلس للكتابة، يكون قد انتابنى شعور عميق بالسعادة.

ما سر هذا الإنتاج الغزير؟ لقد كتبت كميات استثنائية من الأعمال البحثية، ورواياتك الخمسة لا يمكن أن توصف بالقصر.

أقول دائمًا إننى قادر على استخدام الفواصل. هناك فضاء كبير بين الذرة والذرة والإلكترون والإلكترون، ولو أننا قلصنا مادة الكون بإلغاء الفراغ بينها، فسوف ينضغط الكون إلى كرة. حياتنا مليئة بالفواصل. أنت ضربت الجرس هذا الصباح، ثم كان عليك أن تنتظر المصعد، ثم مرت ثوان عديدة قبل أن تظهر لدى الباب. خلال هذه الثوانى التى كنت أنتظرك فيها كنت أفكر فى القطعة الجديدة التى أكتبها. أستطيع أن أعمل فى أى مكان، فى المرحاض، فى المطر. أنتج وأنا أسبح الكثير من الأشياء، لا سيما حينما أسبح فى البحر. ويكون إنتاجى أقل فى المسبح، ولكن يكون هناك إنتاج أيضًا.

هل يحدث فى أى وقت أن لا تعمل؟

لا، لا يحدث هذا. آه، لحظة، نعم، هناك فترة لم أعمل فيها، يومان أثناء خضوعى لعملية جراحية.

ما أكبر ملذاتك اليوم؟

قراءة الروايات بالليل. أحيانًا أتساءل إن كنت أنا الكاثوليكى المرتد لا يزال يتردد بداخلى ذلك الصوت الفلوتى هامسًا بأن الروايات تمنحنا لذة تجعل قراءتها بالنهار أمرًا غير لائق. لذلك يكون النهار كله مخصصًا للمقالات والعمل الشاق.

أنا لست فى طقس اعتراف، هه؟ أوكيه، السكوتش. كان التدخين من هذه الملذات ولكننى أقلعت قبل ثلاث سنوات. كان يمكننى أن أدخن نحو ستين سيجارة فى اليوم. ولكنى قبلها كنت مدخن غليون فكانت متعتى هى نفث الدخان وأنا أكتب. لم أكن أسحب الدخان كثيرًا.

تعرضت لانتقادات بسبب ما تبديه فى أعمالك من سعة اطلاع ومعرفة. بل إن الأمر وصل بناقد إلى القول بأن عنصر الجذب الأساسى فى أعمالك للقارئ العادى هو المذلة التى يشعر بها بسبب جهله، والتى تتحول إلى إعجاب ساذج بألعابك النارية.

أأنا سادى؟ لا أعرف. استعراضى؟ ربما. طبعًا أن أمزح. طبعًا أنا لست كذلك. أنا لم أقض كل هذا الوقت من حياتى فى العمل لأراكم معرفة أستعرضها على قرائى. الأمر أن معرفتى تملى على البناء المعقد لرواياتى. ويبقى من حق قرائى أن يكتشفوا ما يستطيعون.

هل تعتقد أن نجاحك الاستثنائى كروائى غيّر مفهومك عن دور القارئ؟

بعدما عملت طويلاً فى الحقل الأكاديمى، جاءت كتابة الروايات أشبه بوقوف ناقد مسرحى بغتة وسط الأضواء بينما زملاؤه القدامى - أى النقاد - شاخصون إليه. كان الأمر مربكًا جدًا فى البداية.

لكن هل غيرت كتابة الروايات فكرتك عن مدى التأثير الذى يمكن أن تمارسه على القارئ بوصفك كاتباً؟

أفترض دائمًا أن الكتاب الجيد أكثر ذكاء من كاتبه، وأنه قادر أن يقول أشياء لا يعى بها الكاتب نفسه.

هل تعتقد أن وضعك ككاتب رائج الروايات نال من سمعتك فى العالم كمفكر جاد؟

منذ نشر رواياتى حصلت على خمس وثلاثين دكتوراه فخرية من جامعات العالم، ومن هنا أعتقد أن إجابة سؤالك هى لا. فى الوسط الجامعى، كان الأساتذة جميعًا مهتمين بالتذبذب بين السرد والتنظير. كانوا غالبًا ما يعثرون على روابط بين الجانبين، أكثر حتى مما كنت أنا أعتقد بوجوده. ولو أحببت، يمكننى أن أطلعك على حائط كامل من الكتابات البحثية عنى.

علاوة على ذلك، أنا ما زلت أنتج مقالات تنظيرية. لا زلت أعيش حياة أستاذ جامعى يكتب الروايات فى إجازاته الأسبوعية، لا حياة كاتب روائى يقوم بالتدريس فى الجامعة. أحضر المؤتمرات العلمية أكثر مما أحضر مؤتمرات نادى القلم الدولى. الحقيقة يمكن للمرء أن يقول العكس: ربما يكون عملى الأكاديمى هو الذى أعاق التعامل معى ككاتب فى الصحافة مثلاً.

قضيت بسبب الكنيسة الكاثوليكية أوقاتًا عصيبة. قالت صحيفة الفاتيكان إن رواية بندول فوكو "مليئة بالتجديفات، والتدنيسات، والأكاذيب المضحكة، والقاذورات وإن ما يجمع ذلك كله معًا ليس إلا الغطرسة والتهكم".

الغريب أنى حصلت على درجات فخرية من جامعتين كاثوليكيتين هما جامعتا لويفينا ولويولا.

هل تؤمن بالرب؟

لماذا يقع شخص فى حب شخص معين فى يوم معين ثم يكتشف اليوم التالى أن هذا الحب تبدد؟ المشاعر للأسف تختفى بلا مبرر، وغالبًا من دون أن تخلّف أثرًا.

إذا كنت لا تؤمن بالرب، فلماذا إذن كتبت عن الدين كل هذه الكتابات؟

لأننى أؤمن بالدين. البشر حيوانات متدينة ولا يمكن تجاهل أو تناسى هذه السمة الإنسانية البارزة.

بالإضافة إلى الباحث والروائى، هناك شخص ثالث يتحايل ليعثر على موضع بداخلك. إنه المترجم. أنت مترجِم مترجَم على نطاق واسع، وأنت مترجِم كتب كثيرًا عن لغز الترجمة.

قمت بتحرير الكثير من الترجمات، وترجمت بنفسى عملين، وتُرجمتْ رواياتى إلى عشرات اللغات. ووصلت إلى أن كل ترجمة هى قضية تفاوض. فحينما تبيعنى شيئًا ما وأشتريه، نتفاوض، فتخسر أنت شيئًا، وأخسر أنا شيئًا، ولكننا فى نهاية الأمر نكون إما أكثر رضًا أو أقل رضًا. الأسلوب فى الترجمة ليس معجمًا قابلاً للترجمة من خلال موقع ألتافيستا الإلكترونى بل هو إيقاع. لقد قام باحثون بإجراء اختبارات على حجم تكرار الكلمات فى رواية

"الموعودة بالزواج" لـ منزونى وهى من روائع الأدب الإيطالى فى القرن التاسع عشر. كانت ثروة منزونى اللغوية فقيرة بالقطع، لم يأت بمجاز مبتكر، وكان يستخدم صفة "الجيد" بمعدل تكرار مرعب. ولكن أسلوبه مدهش، بنقائه وبساطته. ولكى تترجمه، تكون بحاجة ـ كما فى كل الترجمات العظيمة ـ إلى استخراج جوهر عالمه، روحه، إيقاعه الأدق.

إلى أى مدى تتدخل فى ترجمات أعمالك؟

أقرأ الترجمات بكل اللغات التى أستطيع القراءة بها. وعادة ما أشعر بالسعادة لاستطاعتى أن أعمل أنا والمترجمين معًا، ولقد كان من حظى أن ظل معى نفس المترجمين طوال عمرى. أنا وهم نكون بحاجة إلى التعاون من خلال قدر من الفهم المشترك. كما أننى أعمل بين الحين والآخر مع مترجمين إلى لغات لا أجيدها، كاليابانية والروسية والمجرية، إذ يكون هؤلاء المترجمون من الذكاء بحيث يستطيعون أن يبينوا حقيقة المشكلة بلغاتهم، فيتسنى لنا معًا أن نعمل على حلها.

هل يحدث أن يقدم المترجم الجيد اقتراحًا يؤدى إلى إمكانيات لم يكن لها وجود فى النص الأصلى؟

نعم، قد يحدث هذا. ومرة أخرى أقول لك إن النص أذكى من كاتبه. فالنص قد يقترح فى بعض الأحيان أفكارًا لا تكون فى ذهن المؤلف. والمترجم إذ يضع النص فى لغة أخرى يكتشف هذه الأفكار ويكشف لك عنها.

هل تجد وقتًا لقراءة روايات كتّاب معاصرين لك؟

ليس كثيرًا. منذ أن اصبحت روائيًا اكتشفت أننى منحاز. فإما أن أرى فى رواية جديدة أنها أسوأ من روايتى وأنا لا أحب هذا، أو أشك أنها أفضل من رواياتى وأنا لا أحب هذا.

كيف ترى حال الأدب الإيطالى اليوم؟ هل هناك كتّاب عظماء فى إيطاليا لم نعرفهم بعد فى أمريكا؟

لا أعرف إن كان هناك كتّاب عظماء، ولكننا قمنا بتحسين كتّاب الوسط لدينا. قوة الأدب الأمريكى - كما ترى - ليست فحسب فى أن فيه فوكنر أو همنجواى أو سول بيلو، بل لأن فيه أيضا جيشًا جيدًا من كتاب الوسط الذين ينتجون أدبًا تجاريًا محترمًا. هذا الأدب يستوجب حرفة جيدة، لا سيما فى مجال الرواية البوليسية الخصب، التى تمثل بالنسبة لى أداة قياس للإنتاج الأدبى فى أى بلد. كما أن جيش الكتّاب العاديين يعنى أن أمريكا قادرة على تلبية احتياجات القارئ الأمريكى. ولذلك فما يترجمونه قليل للغاية. فى إيطاليا ظل هذا النوع من الأدب غائبًا لوقت طويل، ولكن هناك الآن على الأقل مجموعة من الكتّاب الشباب الذين ينتجون هذه الكتب. أنا لست مثقفًا متغطرسًا، لا أعتقد أنى كذلك، ولكننى أدرك أن هذا الاتجاه الأدبى هو جزء من ثقافة البلد.

ولكن لماذا لا نسمع عن كتاب إيطاليين؟ أنت ربما تكون الكاتب الإيطالى الوحيد الآن المقروء عالميًا، على نطاق واسع على الأقل.

الترجمة هى المشكلة. فى إيطاليا، أكثر من عشرين فى المائة من السوق مخصص للأعمال المترجمة. فى أمريكا النسبة اثنان فى المائة فقط.

نابوكوف قال "أنا أقسم الأدب إلى فئتين: الكتب التى أتمنى لو كنت كتبتها، والكتب التى كتبتها".

أوكيه، ليكن، فى الفئة الأول، أضع كتبًا لـ كيرت فونيجت، ودون ديليلو، وفيليب روث، وبول أوستر. أنا بصفة عامة أحب الأمريكيين المعاصرين أكثر بكثير من الفرنسيين، برغم أن ثقافتى فرنسية بالأساس بحكم الجغرافيا. فقد ولدت على مقربة من الحدود، وكانت الفرنسية أول لغة درستها. بل لعلى أعرف الأدب الفرنسى أفضل مما أعرف الأدب الإيطالى.

ولو كان لك أن تحدد الذين أثروا عليك؟

عادة ما أقول جويس وبورخس لأريح المحاور، برغم أنه ليس صحيحًا تمامًا. الجميع تقريبًا لهم تأثير علىّ. جويس وبورخس طبعًا، ولكن أيضًا هناك أرسطو، وتوما الأكوينى، وجون لوك، ومن تشاء.

مكتبك هنا فى ميلانو أسطورة بحد ذاتها. ما نوع الكتب التى تحب اقتناءها؟

أملك نحو خمسين ألف كتاب إجمالاً. ولكن بوصفى مقتنيًا للكتب النادرة، تفتننى النزعة البشرية إلى تخريب الفكر. لذلك

أقتنى كتبًا فى مواضيع لا أؤمن بها، مثل القابالاه والخيمياء والسحر واللغات المخترعة. الكتب التى تكذب، ولو من غير قصد. لدىَّ بطليموس، لا جاليليو، فجاليليو قال الحقيقة. وأنا أوثر العلم المجنون.

فى ظل وجود كل تلك الكتب، كيف تقرر حينما تذهب إلى الأرفف أى كتاب سوف تتناوله وتقرأه؟

أنا لا أذهب إلى المكتبة لأنتقى كتابًا أقرؤه. أنا أذهب إلى المكتبة لأتناول كتابًا أعرف فى هذه اللحظة أنى بحاجة إليه. وتلك مسألة أخرى. فلو كنت سألتنى مثلاً عن الكتاب المعاصرين، لكنت نظرت فى مجموعتى فيليب روث أو دون ديليلو لأتذكر بدقة أى أعمالهما أحب إلى؟ أنا باحث. ويجدر بى أن أقول إننى لا أكون حرًا أبدًا فى اختيارى. أنا أتتبع احتياجات الوظيفة التى أقوم بها فى وقت ما.

هل يحدث فى أى وقت أن تتخلى عن أى كتب؟

أتلقى يوميًا كمية هائلة من الكتب، روايات، طبعات جديدة من كتب موجودة لدىَّ بالفعل، ولذلك أملأ كل أسبوع صندوقًا كبيرًا وأرسله إلى جامعتى، حيث توجد منضدة كبيرة عليها لافتة تقول "خذ الكتاب واجر".

أنت واحد من أشهر مثقفى العالم وأكثرهم شعبية. ما تعريفك لكلمة المثقف؟ هل لا يزال لها معنى محدد؟

إذا كنت تقصد بالمثقف ذلك الشخص الذى يعمل برأسه فحسب ولا يعمل بيديه، فأى موظف فى بنك هو مثقف، بينما مايكل أنجلو

ليس كذلك. واليوم، فى ظل وجود الكمبيوتر، أصبح الجميع مثقفين. لذلك لا أعتقد أن لمعنى المثقف أية علاقة بمهنة المرء أو طبقته الاجتماعية. المثقف بالنسبة لى هو أى شخص يبتكر ويبدع معرفة جديدة. الفلاح الذى يفهم أن نوعًا جديدًا من التطعيم قد ينتج سلالات جديدة من التفاح يكون فى تلك اللحظة قد أنتج نشاطًا ثقافيًا فكريًا. بينما أستاذ الجامعة الذى يظل طول عمره يكرر نفس المحاضرات عن هيدجر لا يرقى إلى أن يكون مثقفًا. الإبداعية النقدية - وأعنى بها انتقاد ما نقوم بعمله أو ابتكار طرق أفضل للقيام به - هى العلامة الوحيدة على الوظيفة الثقافية الفكرية.

هل لا يزال المثقفون اليوم ملتزمين بفكرة الواجب السياسى، كما كانوا فى أيام سارتر وفوكو؟

لا أعتقد أنه يجب على المثقف لكى يكون ملتزمًا سياسيًا أن يتصرف كما لو كان عضوًا فى حزب أو أن يحصر كتابته على المشكلات الاجتماعية المعاصرة له - وهذا هو الأسوأ. ينبغى للمثقفين أن يكونوا مشتبكين مع السياسة اشتباك أى مواطن. وأقصى ما يملكه المثقف هو أن يستغل سمعته مناصرةً لقضية. فلو أن هناك على سبيل المثال بيانًا يخص قضية بيئية فقد يكون لتوقيعى عليه نفع، فأستخدم بذلك سمعتى فى موقف معين يخص شأنًا عامًا. المشكلة أن المثقف يكون نافعًا بحق حينما يتعلق الأمر بالمستقبل لا بالحاضر. فلو أنك فى مسرح وشب حريق، لا يجب

على الشاعر أن يعتلي كرسيًا ويلقى قصيدة. عليه مثله مثل أى شخص آخر أن يتصل برجال الإطفاء. وظيفة المثقف أن يقول مسبقًا: انتبهوا للمسرح لأنه قديم وخطر. فتكون لكلمته وظيفة النذير التنبؤى. وظيفة المثقف أن يقول إنه "يجدر بنا أن نفعل كذا" وليس أنه "لا بد أن نفعل هذا الآن!" فالأخيرة من شأن السياسى. لو كانت يوتوبيا توماس مور تحققت، فإننى أشك قليلاً أنها ستكون مجتمعًا ستالينيا.

ما الفوائد التى حققتها المعرفة والثقافة لحياتك؟

حينما يموت شخص جاهل. ولنفرض أنه يموت فى مثل عمرى هذا. يكون قد عاش عمرًا واحدًا، بينما عشت أنا أعمار نابليون وقيصر ودارتنان. لذلك أنا أشجع الشباب دائمًا على قراءة الكتب، لأنها طريقة مثالية لامتلاك ذاكرة عظيمة وشخصية متعددة نهمة. وتكون فى نهاية حياتك قد عشت أعمارًا لا حصر لها، وتلك ميزة فاتنة.

ولكن الذاكرة الهائلة قد تكون أيضًا عبئًا هائلاً. مثل ذاكرة فيونس، وهو واحد من شخصيات بورخس الأثيرة لديك، فى قصة "فيونس ذو الذاكرة الحديدية".

تعجبنى فكرة الفضول العنيد. ولكى تجعل لديك فضولاً عنيدًا، عليك أن تحد نفسك فى مناطق معرفية محددة. لا يمكن أن تكون جشعًا بلا حدود. ينبغى أن تكره نفسك على ألا تتعلم كل شىء. وإلا

فإنك لن تتعلم أى شىء. والثقافة بهذا المعنى هى تعلم كيفية النسيان. وإلا فإن المرء يصبح بالفعل مثل فيونس، الذى يتذكر كل أوراق الشجرة التى رآها قبل ثلاثين عامًا. تمييز ما تريد أن تتعلمه وتذكره أمران أساسيان من وجهة النظر المعرفية.

لكن أليست الثقافة نفسها، بالمعنى الأكبر، هى بالفعل مِصفاة؟

نعم، ثقافتنا الخاصة عملية ثانوية، لو جاز القول، لأن الثقافة بالمعنى العام تقوم فعلاً بالتمييز. الثقافة بطريقة ما هى ميكانيزم ينبئنا المجتمع من خلاله بما ينبغى تذكره وما ينبغى نسيانه. الثقافة مثلاً تقرر - وانظر فى أى موسوعة - أن ما حدث لكالبورنيا بعد وفاة زوجها يوليوس قيصر أمر تافه لا يستحق الذكر. وهى على الأرجح لم يحدث لها شىء ذو بال. فى حين تصبح كلارا شومان أكثر أهمية بعد وفاة شومان. فقد أشيع أنها أصبحت عشيقة برامز، وصارت عازفة بيانو شهيرة. وكل ذلك يبقى صحيحًا إلى أن يعثر مؤرخ على وثيقة مجهولة تبين أن هناك أمرًا نهمله ولكنه فى واقع الأمر يستحق الذكر.

إذا لم تقم الثقافة بالتصفية، تصبح تافهة، تافهة تفاهة الإنترنت الذى لا شكل له ولا حدود. ولو أننا امتلكنا معرفة الإنترنت التى لا حدود لها، سنكون حمقى! الثقافة آلة لصنع نظام هيراركى للجهد الثقافى. بالنسبة لك وبالنسبة لى يكفى أن نعرف أن أينشتين جاء بنظرية النسبية. أما الفهم التام للنظرية فنتركه للمختصين. المشكلة الحقيقية هى أن كثيرين للغاية نالوا حق أن يكونوا مختصين.

ماذا تقول فى أولئك الذين يقولون بموت الرواية، وموت الكتب، وموت القراءة؟

الاعتقاد بنهاية شىء هو موقف ثقافى نمطى. نحن مصرون منذ الإغريق واللاتينيين على الاعتقاد بأن أسلافنا كانوا خيرًا منا. وهذه التسلية دائما ما تضحكنى وتثير اهتمامى، وهى تسلية يمارسها الإعلام بوتيرة متزايدة ومضرة. فى كل موسم تجد مقالة عن نهاية الرواية، نهاية الأدب، نهاية القدرة على القراءة والكتابة فى أمريكا. الناس لم تعد تقرأ! المراهقون لا يمارسون إلا ألعاب الفيديو! وواقع الأمر أن هناك فى كل أنحاء العالم آلاف المحلات الممتلئة بالكتب والممتلئة بالشباب. ولم يسبق فى تاريخ البشرية أن كان هناك كل هذه الكتب، وكل هذه الأماكن المخصصة لبيع الكتب، وكل هؤلاء الشباب الذين يترددون على هذه الأماكن ويشترون الكتب.

وما قولك فى مروجى الخوف fearmongers؟

الثقافة دائمة التكيف مع الأوضاع الجديدة. ربما سوف تكون هناك ثقافة مختلفة، لكن ستكون هناك ثقافة. بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية كانت هناك لقرون فترة تحول جذرى. لغوى وسياسى ودينى وثقافى. هذه الأنماط من التغير تحدث الآن بسرعة تفوق السرعة القديمة عشر مرات. ولكن أشكالا جديدة ومثيرة سوف تستمر فى النشوء، والأدب سوف يبقى.

قلت فى الماضى إنك تحب أن يتذكرك الناس أكاديميًا أكثر مما تحب أن يتذكروك روائيًا. هل تعنى ذلك فعلاً؟

لا أتذكر أنى قلت هذا، وذلك عمومًا من المشاعر التى تتغير وفق سياق السؤال المطروح علىّ. ولكن خبرتى تنبئنى فى هذه المرحلة أن عمل الأكاديمى لا يدوم إلا بمشقة بالغة بسبب تغير النظريات. قد يكون أرسطو استمر، ولكن نصوص أكاديميين ينتمون إلى القرن الماضى فقط أصبحت لا يعاد نشرها. فى حين يعاد نشر عدد لا حصر له من الروايات. ومن ثم فإن فرص البقاء ككاتب تفوق فرص البقاء كأكاديمى، وأنا أتعامل مع هذه الأدلة بمعزل عن أمنياتى الخاصة.

بالنسبة إليك، ما أهمية فكرة بقاء أعمالك؟ هل تفكر كثيراً فى الإرث الذى سوف تخلفه؟

أنا لا أعتقد أن أحدًا يكتب لنفسه. أعتقد أن الكتابة فعل من أفعال الحب - فأنت تكتب لتمنح شيئًا ما لشخص ما. لتوصيل شىء ما. لإشراك آخرين معك فى مشاعرك. ومشكلة المدى الذى سوف تبقى فيه أعمالك هى مشكلة أساسية بالنسبة لأى كاتب، لا الروائى وحده أو الشاعر. الحقيقة هى أن الفيلسوف يؤلف كتابه بغية إقناع كثير من الناس بنظرياته، راجيًا أن يظل الناس على مدار الثلاثة آلاف عام القادمة يقرأون هذا الكتاب. تمامًا كما ترجو لأبنائك أن يعيشوا من بعدك، وأن يعيش حفيدك، إن كان لديك حفيد، بعد أبنائك. المرء يرجو الاستمرارية. فحينما يقول كاتب إنه غير معنى بمصير كتبه، فهو ببساطة كذاب. وهو يقول هذا إرضاء للمحاور.

فى هذه اللحظة من حياتك، هل ثمة ما أنت نادم عليه؟

أنا نادم على كل شىء، لأننى ارتكبت الكثير والكثير من الأخطاء فى جميع مناحى الحياة. ولكن لو تسنى لى أن أبدأ من جديد، فإننى أعتقد بصدق أننى سوف أرتكب نفس الأخطاء. أنا جاد فيما أقول. لقد عشت حياتى دارسًا تصرفاتى وأفكارى، ومنتقدًا نفسى. ولدى من الصرامة ما يمنعنى من أن أكشف لك أسوأ انتقاد ذاتى أوجهه لنفسى، ولو فى مقابل مليون دولار.

هل هناك كتاب لم تكتبه لكنك تود بشدة أن تكتبه؟

نعم، كتاب واحد. فقد ظللت حتى سن الخمسين وطوال حياتى أحلم بتأليف كتاب فى نظرية الكوميديا. لماذا؟ لأن كل الكتب فى هذا الموضوع لم تنجح، على الأقل الكتب التى قرأتها. كل منظِّر للكوميديا، ابتداء من فرويد إلى برجسُن يبين بعض جوانب الظاهرة، وليس جميعها. وهذه الظاهرة تبلغ من التعقيد ما يعجز أى نظرية عن تبيانها كاملة، حتى الآن على الأقل. لذلك فكرت أننى قد أود أن أكتب نظرية حقيقية للكوميديا. ثم ثبت أن المهمة شاقة بصورة رهيبة. ولو أننى كنت أعرف لماذا هى على هذا القدر من الصعوبة، لكنت وجدت الإجابة ولكنت ألفت الكتاب.

ولكنك ألفت كتبًا عن الجمال، ومؤخرًا جدًا عن القبح. أليست هاتان الفكرتان على القدر نفسه من المراوغة؟

الكوميديا مقارنة بالجمال والقبح مرعبة. أنا لا أتكلم عن الضحك. كلا. إن فى الكوميديا سنتمنتالية غريبة، بالغة التعقيد إلى حد أننى لا أستطيع توضيحها. وهذا للأسف هو السبب فى عدم تأليفى لهذا الكتاب.

هل الكوميديا اختراع بشري، مثل الكذب حسب ما قلت؟

نعم. نظرا لأن الحيوانات محرومة من الظرف فيما يبدو. نحن نعرف أن لديها حس اللعب، وأنها تأسى، وتبكى، وتعانى. ولدينا أدلة على أنها تشعر بالسعادة حينما تلعب معنا، ولكن ليس لدينا دليل على أن لديها مشاعر كوميدية. تلك خبرة بشرية نمطية، تتألف من. لا، لا أستطيع أن أقول بالضبط.

لم لا؟

أوكيه، حسن، أظن أن للأمر علاقة بحقيقة أننا الحيوانات الوحيدة التى تعرف أنها سوف تموت. الحيوانات الأخرى لا تعرف هذا. لا تفهم الأمر إلا وقت حدوثه، لحظة تموت. لا يمكن للحيوانات أن تصوغ جملة من قبيل: كل الناس فانون. نحن نقدر على هذا، ولعل هذا هو السبب فى أن هناك أديانًا، وشعائر، وكل هذا. أظن أن الكوميديا هى رد الفعل البشرى الجوهرى على الخوف من الموت. ولو طلبت منى المزيد، فلن أملك تلبية طلبك. ولكن لعلى الآن خالقٌ سرًا فارغًا، وجاعلٌ الناس تتصور أن بين أعمالى نظرية فى الكوميديا، فينفقون وقتًا كثيرًا بعد موتى محاولين العثور على الكتاب السرى.

الحقيقة، أن ما حدث لرغبتى فى تأليف كتاب عن الكوميديا، هو أننى كتبت بدلاً منه "اسم الوردة". كانت حالة من تلك الحالات التى تعجز فيها عن بناء نظرية، فإذا بك تحكى حكاية. وأعتقد أنى فعلت ذلك فى "اسم الوردة"، فى قالب سردى، أنشأت نظرية للكوميديا بلحم ودم. الكوميديا طريقة نقدية للنيل من التعصب. شك شيطانى يظلل كل إعلان للحقيقة.

المترجم فى سطور

أحمد شافعى

كاتب ومترجم مصرى، ولد عام ١٩٧٧، صدرت له رواية الخالق (الكتب خان، ٢٠١٣) ، وديوان "وقصائد أخرى" (دار النهضة، بيروت، ٢٠٠٩) ورواية "رحلة سوسو" (الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة المصرية ـ ٢٠٠٢) و"طريق جانبى ينتهى بنافورة" (الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة المصرية ـ ٢٠٠٠).

وصدرت له مترجمًا: مختارات من قصائد الشاعر الأمريكى راسل إدسن النثرية بعنوان "كلنا نولد مصابين بالغثيان" (الكتب خان ـ ٢٠١٥) ورواية "الباب الأزرق" للكاتب الجنوب الأفريقى أندريه برينك (الكتب خان ـ ٢٠١٥)، و"قصص" لأليس مونرو (الكتب خان ـ ٢٠١٣) وديوان "العالم لا ينتهى" للشاعر الأمريكى تشارلز سيميك (الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة المصرية ٢٠١٣) و"الغرفة رقم ٧"، مختارات من قصيدة النثر الأمريكية، (كتاب مجلة الثقافة الجديدة، ٢٠١٢) و"رجل القمر"، مختارات من الشاعر الأمريكى بيلى كولينز (الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ٢٠٠٦)، و"وجه

أمريكا الأسود ... وجه أمريكا الجميل ـ مختارات من الشعر الأفرو أمريكى" (المركز القومى للترجمة. مصر ـ ٢٠٠٥)، و"فندق الأرق" (مختارات من الشاعر الأمريكى تشارلز سيميك ـ المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٤)، و"امرأة عادية .. قصائد وذكريات" مختارات من الشاعرة الأفروأمريكية ليوسيل كليفتون (المركز القومى للترجمة ٢٠٠٤).

وله تحت الطبع: مختارات من الشاعر الأمريكى جيمس تيت، مختارات من قصيدة النثر الأمريكية وكتب أخرى.

الفهرس

منافذ بيع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة المعرض الدائم

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق

مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة

ت : ٢٥٧٧٥٠٠٠
٢٥٧٧٥٢٢٨ داخلى ١٩٤
٢٥٧٧٥١٠٩

مكتبة مركز الكتاب الدولى

٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة ٢٦ يوليو

١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة شريف

٣٦ ش شريف - القاهرة

ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة عرابى

٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة

ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة الحسين

مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة

ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة المبتديان

١٣ش المبتديان - السيدة زينب

أمام دار الهلال - القاهرة

مكتبة ١٥ مايو

مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز

مكتبة الجيزة

١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة

ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة جامعة القاهرة

خلف كلية الإعلام - بالحرم الجامعى

بالجامعة - الجيزة

مكتبة رادوبيس

ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة

مبنى سينما رادوبيس

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى اكاديمية الفنون - الجيزة

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة الإسماعيلية

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل (١) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

مكتبة أسوان

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية - أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب -جامعة المنيا - المنيا

مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما امير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقًا - المحلة

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

مكتب بريد المجمع الحكومى - توزيع

دمنهور الجديدة

مكتبة المنصورة

٥ ش السكة الجديدة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

توكيل الهيئة بمحافظة الشرقية

مكتبة طلعت سلامة للصحافة والإعلام

ميدان التحرير - الزقازيق

ت : ٠٥٥٢٣٦٢٧١٠ - ٠١٠٦٥٣٣٧٣٣٢

مكتبـــات ووكـــلاء

البيع بالدول العربية

لبنان

١ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع صيدنايا المصيطبة - بناية الدوحة - بيروت - ت: ٩٦١/١/٧٠٢١٣٣
ص. ب : ٩١١٣ - ١١ بيروت - لبنان

٢ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
بيروت - الفرع الجديد - شارع الصيداني - الحمراء - رأس بيروت - بناية سنتر ماريا
ص. ب : ١١٣/٥٧٥٢
فاكس: ٠٠٩٦١/١/٦٥٩١٥٠

سوريا

دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع - سوريا - دمشق - شارع كرجيه حداد - المتفرع من شارع ٢٩ أيار - ص. ب: ٧٣٦٦ - الجمهورية العربية السورية

تونس

المكتبة الحديثة - ٤ شارع الطاهر صفر - ٤٠٠٠ سوسة - الجمهورية التونسية .

المملكة العربية السعودية

١ - مؤسسة العبيكان - الرياض (ص. ب: ٦٢٨٠٧) رمز ١١٥٩٥ - تقاطع طريق الملك فهد مع طريق العروبة - هاتف: ٤٦٥٤٤٢٤ - ٤١٦٠٠١٨ .

٢ - شركة كنوز المعرفة للمطبوعات والأدوات الكتابية - جدة - الشرفية - شارع الستين - ص. ب: ٣٠٧٤٦ جدة : ٢١٤٨٧ - ت : المكتب: ٦٥٧٠٧٢٢ - ٦٥١٠٤٢١ - ٦٥١٤٢٢٢ - ٦٥٧٠٦٢٨.

٣ - مكتبة الرشد للنشر والتوزيع - الرياض - المملكة العربية السعودية - ص. ب: ١٧٥٢٢ الرياض: ١١٤٩٤ - ت: ٤٥٩٣٤٥١ .

٤ - مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية - الجوف - المملكة العربية السعودية - دار الجوف للعلوم ص. ب: ٤٥٨ الجوف - هاتف: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٣٩٦٠ فاكس: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٧٧٨٠

الأردن - عمان

١ - دار الشروق للنشر والتوزيع
ت: ٤٦١٨١٩٠ - ٤٦١٨١٩١
فاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٦١٠٠٦٥

٢ - دار اليازورى العلمية للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
ت: ٩٦٢٦٤٦٢٦٦٢٦ +
تلفاكس: ٩٦٢٦٤٦١٤١٨٥ +
ص. ب: ٥٢٠٦٤٦ - عمان: ١١١٥٢ الأردن.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



the PARIS REVIEW

تأسست مجلة «ذي باريس رفيو» سنة 1953، وكانت مهمتها التحريرية بالغة البساطة: أن تركِّز على الإبداع القصصي والشعري، وأن تزيح النقد من مكانه المسيطر الذي يحتله في أغلب المجلات الأدبية، لتضعه في موضعه الذي يستحقه كخلفية للكتاب. وانتهى المحررون إلى صيغة تحقق هذه الغاية: أن يتيحوا للكتاب أنفسهم فرصة للحديث عن أعمالهم.

وهكذا، وعلى مدار أكثر من ستين عاما، لم يصدر عدد من المجلة إلا وفيه حوار أو أكثر مع كاتب يستعرض تجربته من شتى أوجهها، ولعلنا لا نبالغ إذ نقول إنه ما من كاتب أساسي من كتاب العالم في العقود الستة الماضية إلا وله حوار في هذه المجلة يصلح مدخلا إلى أعماله وفرصة للتعرف على جوانب من شخصيته قد لا تكشف عنها هذه الأعمال.

هذه فرصة إذن لنظرة عميقة على همنجواي، ميلر، بورخيس، فوينتس، كونديرا، محفوظ، أوستر، سونتاج، إكو.

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تصميم الغلاف: أحمد اللباد



ISBN# 9789779106222

١٠ جنيهات